2 DE NOVIEMBRE DE 2003. AÑO 7. N°377

RADAR

Sokurov estrena una película de una sola toma
Manuel Espinosa reescribe la historia del arte geométrico
John Cale vuelve a hacer canciones
Roberto Villanueva antes de estrenar



el desnudo en la pintura argentina

vale**decir**



Mulder, Scully y la nube de pedo

Ocurrió (¿o no ocurrió?: la verdad está ahí afuera) en una casa de familia en Yuknov, Rusia. Podría haber sido toda una tragedia: mamá, papá y la nena (el hijo estaba fuera) vieron un plato volador descendiendo sobre su calle, y lo vieron a través de las ventanas de su hogar. Papá llamó al nene para que no volviera a casa, debido a la presencia de los alienígenas en su mismísima puerta, dado que aún no podían confirmar si venían en son de paz o representaban la avanzada de una invasión interplanetaria. Es decir, podría haber sido una tragedia, pero también podría haber sido un verdadero encuentro cercano del tercer tipo y podría haber sido tantas cosas; hasta un long play conceptual compuesto treinta y cinco años atrás. Pero sólo fue un escape de gas. Y como al hijo de la familia le había sonado un tanto extraña la advertencia paterna (tal vez incluso estaba un tanto acostumbrado a desobedecerla) decidió ir a su casa de todas maneras y no se encontró con los marcianitos del jardín sino con una fuga en el horno de su cocina: mientras todos miraban televisión, la pava con agua caliente había desbordado, apagando el anafe. Los médicos dijeron que todo el episodio fue una alucinación masiva (y extrañamente concordante en tres personas), pero muchos ya están aprovechándose de la anécdota para demostrar, una vez más, que ver demasiada televisión arruina la cabeza de cualquiera.



Con sangre entra

Ni sesiones de lectura en los bares y restaurantes ciudadanos, ni ferias, ni cuentos de Fontanarrosa obsequiados en la Bombonera. Lo que hace falta para que la gente lea, parece opinar un juez turco (de Turquía, vale aclarar) es mandarla en gayola cada vez que eso sea posible. El magistrado ha sentado jurisprudencia en el caso de Alparslan Yigit, de la región de Yenifakili, sentenciándolo a pasar una hora y media diaria leyendo en la biblioteca local, a lo largo de un mes. La pena, que debió consistir en quince días a la sombra por ebriedad “y desórdenes de conducta”, se transformó en esta original propuesta judicial con el objeto de no seguir atestando las prisiones locales. A pesar de lo cual, Yigit, un grandulón de 28 años, se quejó, alegando que ser forzado a leer en un lugar público era una humillación semejante a que lo obligaran a lavar los platos en su casa. De hecho, en un momento de la audiencia llegó a fugarse de los tribunales, aunque luego reapareció y comenzó a cumplir su condena en la biblioteca. Bajo la supervisión de un policía, por supuesto, que se aseguraba que el reo de Yigit no hiciera tiempo pasando las páginas sin siquiera mirarlas.

Da la patita y te hace el saludo

Hay gente que, más allá de qué tan tostado pueda tener el seso, no tiene nada interesante con qué llenar sus horas. Ese parece ser el caso de Roland T., un alemán de unos cincuenta y cuatro años que enfrenta cargos en su contra por utilización de símbolos nazis en público. Y aunque esos cargos no sorprenden a nadie –ni parece que hayan sido negados por el acusado–, lo verdaderamente “original” del caso, por llamarlo de alguna manera, es que hasta hace una semana a esas acusaciones de apología criminal se les sumaba la de haber entrenado a su perro, un pastor alemán, para hacer el saludo nazi con su pata delantera derecha. Al menos así fue señalado por algunos testigos, tal vez casuales transeúntes que lo vieron el año pasado, en la vía pública, “activando” al perro con voz de mando: “Sieg Heil”. Carola Ruff, representante de una organización protectora de animales local, salió en defensa del animal (el de cuatro patas): “Me revuelve el estómago pensar que alguien usa a su mascota como instrumento de su cerebro dañado”, dijo ante el periodismo. Pero esta semana los cargos por usar al fido de esa manera fueron retirados, y ahora Roland” sólo” enfrentará a la Corte por gritar “Heil Hitler” en público, en más de una ocasión, vistiendo una remera con la cara del Führer. Ahora podría pasar tres años en la cárcel o, quién dice, tal vez hasta en la perrera.



No me pongas esa cara

La más peculiar de las miles de pinturas exhibidas en *La fiesta del cuerpo*, una muestra realizada en una carpa de circo instalada en Santiago de Chile.

YO ME PREGUNTO



¿Por qué Lady Di le mandaba cartas al mayordomo?

Porque la otra punta de la mesa estaba demasiado lejos.
El facha

¿La quién? ¿La Didí? Jejeje... qué va tené maiordomo ésa!
El Pícaro cordobé

Porque no se había difundido el mail.
Bill Gates de La Plata

Porque el mayordomo era la persona más indicada para tratar asuntos de polvos y, sobre todo, para pasarle el plumero a las telarañas que a Diana se le estaban juntando desde que Carlos no le tocaba un pelo.
El mayordomo No Tan Largo, desde la Mansión de Camila Parker Ink.

Para que el mayordomo las haga plata a posteriori.
CapitalismoSalvaje

Porque el palacio era tan grande pero tan grande que para pedirle una tostada con dulce de leche se la mandaba por Correo.
Franco Macri

Porque el menordomo era espía de la reina.
José M. Vega, de Mendoza, sangre azul, trazo grueso

Al principio la cosa era por e-mail. Como a Carlos cada dos por tres se le caía el sistema, empezaron a darle a la e-pístola.
Ro-paje (The Royal paje)

Para agradecerle lo bien que le había limpiado las telaranias.
El fumigador

Porque en palacio jugaban al amigo invisible.
El Búlgaro de Correos

Para la semana próxima:

¿Por qué le dicen Corcho al ex de Susana?



¿Leo García, el amigo de Condorito? **¿Huevo, el cantante pop?**

COMUNÍQUESE CON RADAR

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, descabelladas o mandar sus separados al nacer, llame ya:
fax 6772-4450
yomepregunto@pagina12.com.ar



Sótano beat

POR DUNCAN CAMPBELL

No debe haber muchos negocios en el mundo que desde la entrada adviertan a sus potenciales clientes: "Sáquense los zapatos y la camisa. Servicio completo". Pero tampoco debe haber muchos negocios como City Lights, que acaba de cumplir 50 años en los primeros puestos de la lista de librerías más famosas del mundo.

Fundada en 1953 por el poeta Lawrence Ferlinghetti y el editor Peter Martin, la librería, que también fue y es editorial, saltó a la fama en los '50 y '60 como refugio de los *beatniks*. Allí se compraban los libros de Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Neal Cassady, y aunque los micros de turistas ya no paran enfrente como lo hacían hace 40 años, la librería jamás perdió su imagen de templo contracultural.

Ubicada en el área de North Beach, rodeada de cafés, restaurantes chinos y clubes de *strip tease*, City Lights logró sobrevivir al crecimiento de las grandes cadenas de librerías y a las librerías virtuales. Dos veces debió cerrar, en ambos casos más por razones políticas que comerciales: la primera cuando empezó la guerra del Golfo, en 1991; la segunda este año, cuando el local cerró en protesta contra la guerra en Irak.

Hoy, a la entrada de la librería cuelgan unas gigantescas reproducciones del poema de Neruda: "La tiranía corta la cabeza del cantor/Pero la voz vuelve desde el fondo del pozo/ a las secretas primaveras de la tierra".

Elaine Katzenberger, directora asociada de City Lights, dijo que el aniversario despertó un renovado interés en el local. "Hay una tendencia a formarse una imagen nostálgica de City Lights, así que el aniversario nos dio la oportunidad de mostrar hasta qué punto participamos activamente de lo que sucede en la actualidad", dijo.

Esta semana, por ejemplo, el local programa una lectura de Vendela Vida, uno de los más brillantes jóvenes escritores de los Estados Unidos.

Hay montones de historias sobre la librería, y no todas son apócrifas. Una noche, el escritor Gregory Corso, que estaba corto de dinero, irrumpió en el local, fue a la caja y se sirvió unos 100 dólares. Ferlinghetti le advirtió que la policía había encontrado sus huellas digitales en el lugar, de modo que Corso huyó a Italia y no regresó en años. City Lights retuvo sus regalías hasta que la deuda quedó saldada.

Muchos clientes que en los '60 y '70, jóvenes y pobres, robaban libros del local, envían desde entonces cheques a modo de disculpa, dijo la señora Katzenberger, que comparte su oficina con posters del subcomandante Marcos, el líder zapatista, y John Coltrane.

Dado lo exiguo del espacio, el local debe observar una política de almacenamiento muy selectiva, en la que tienen voz y voto las veinte personas que conforman su staff. Es decir: no se venden best sellers. A diferencia de lo que sucede en cualquier otra librería de los Estados Unidos, aquí no se exhiben ejemplares de Harry Potter.

"A veces tenemos dudas, porque no es un mal libro", dice la señora Katzenberger, que nació en Connecticut, trabajó en el bar Vesubio –otra celebridad legendaria del barrio– y está en la librería desde hace 16 años.

Mientras docenas de otras pequeñas librerías independientes perecieron en la última década, City Lights logró sortear todas las tormentas, en parte muy importante gracias al apoyo de la ciudad, que la consagró "monumento cultural". Sólo hay dos monumentos culturales en San Francisco; el otro es el Doggie Diner, la célebre casa de panchos.

El brazo editorial de City Lights, que dio a luz más de cien títulos (incluyendo *Aullido*, el clásico de Allen Ginsberg), se autopromociona en los Estados Unidos y también en el extranjero, dado que muchos de sus libros son traducciones. Vaclav Havel y David Bowie figuran en la lista de sus clientes.

Ahora, con la compra del edificio en el que funciona, en la esquina de Columbus avenue y Jack Kerouac Alley, City Lights ha ganado en seguridad. Esa ubicación –en el corazón del área turística de la ciudad– le permite disfrutar de un movimiento de gente constante, que la librería aprovecha abriendo sus puertas hasta la medianoche y brindando una alternativa a las atracciones del Hustler Club, a la vuelta de la esquina. ■

No me llames cerda

NOTA DE TAPA Prilidiano Pueyrredón: el hijo libertino del director supremo y un fiestero criollo que pintaba desnudos secretos para entretenimiento privado de amigos. Eduardo Sívori: el hombre que escandalizó a París y a Buenos Aires por pintar una criada desnuda. Juan Camaña: el dueño de un bazar en Chacabuco y Potosí que habría sido nuestro primer pornógrafo. El uruguayo Juan Manuel Blanes y sus muertos eróticos. Las vanguardias y sus feas señoritas d'Avignon locales. La espalda de Olga Zubarry. Las gordas de Carpani (que más de uno emparienta con los marineros gays de Tom de Finlandia). Las tetas escritas de León Ferrari. Los efebos barriobajeros de Pablo Suárez... María Moreno recorre la historia del desnudo y el erotismo en la pintura argentina, de la generación del '80 al siglo XXI.

POR MARÍA MORENO

Ahora que todo ha sido desnudado, ¿vale la pena preguntarse por la historia del desnudo en el arte argentino? ¿Decir que hubo poco? ¿Y que lo poco no se muestra o yace de espaldas en la trastienda del Museo de Bellas Artes o en colecciones privadas? Con todo lo que hay que denunciar, ¿valdría la pena hacer gala de una zoncera más en nombre de lo que Fogwill denomina la política de "el arte eleva" (se pronuncia "l'arte leva"). ¿Poner cejas de polemista y discutir la asociación banal que relaciona desnudez y erotismo? Pero si se vuelve a Arturo Jauretche, a Macedonio Fernández, a Antonio Berni y a Alberto Olmedo ¿por qué no a Eduardo Schiaffino, a Eduardo Sívori, a Angel Della Valle?

Aun cuando el desnudo haya sido expropiado por la fotografía ahí perviven los muchachos populares de las esculturas de Pablo Suárez y de los retratos de Marcia Schvartz exudando un erotismo de dentadura imperfecta, crenchas engrasadas y cuerpos trabajados para el slip de virola callejera y la musculosa neoclásica en sus fibras de lycra. Las chicas de Martín Girolamo no están desnudas pero es igual. "No hay fuerza más incontenible que la generada por el mismo deseo. Mi obra se centra sobre los objetos de deseo sexual y se desarrolla a través del propio deseo. Deseo de posesión, de manipulación, de dominio y de sentirme ilusoriamente dueño y creador de aquellas imágenes al redefinirlas en su nueva categoría de objetos. En mis obras hablo de la imagen de las chicas, no de las chicas mismas. Mis chicas salen de las revistas eróticas pornográficas europeas y norteamericanas. Mis 'chicas' son *porno stars*. Estereotipos. Mis 'chicas' no son personas, son un recorte fetichista de la mujer concebida exclusivamente para las funciones sexuales", panfleteó alguna vez en la revista *Ramona*, con el aire de estar declarando ante los apremios del Comité Central Feminista.

–Son figuras excitantes.

Cuidado con lo que decís, sos un artista y curador conocido.

—Pero es que Suárez pinta mi target: morochos, de labios gruesos, chongazos. Y eso que no trabaja con modelo vivo. ¿Cómo hace para mostrar el pliegue de la axila, la curva de la pelvis, las clavículas?

Gumier Maier dice que puede ver erotismo directo en una imagen de poliuretano sintético, metal y madera. Marcelo Pombo opina que no, que el erotismo no es así, que es más retorcido y misterioso, lo cual es muy erótico.

–Me gustan las esculturas de Suárez, me encantan pero transmiten el erotismo de los stripers de las revistas. Yo separo el erotismo de hacer arte con determinados materiales, saqueos e imágenes de mi erotismo privado. Como tiendo a lo perverso y a lo velado no me interesa lo explícito. Entonces suelo fotografiar algunas partes de monumentos públicos. Esos culos de marineros en el de Cristóbal Colón. O los Hércules y Apolos de un monumento que queda en la Plaza Alemania...

Pero no, no había que ir tan derecho viejo a los bifes, aunque vengan en catálogos ilustrados y carísimos. La doctora Laura Malosetti Costa ha escrito un libro notable: *Los primeros modernos, arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XlX,* editado por Fondo de Cultura Económica y que va por la segunda edición. Allí discute la preminencia de la generación del 80 en el campo político y literario. El proyecto incluyó a las artes plásticas y su centro fue la Asociación de Estímulo de las Bellas Artes, fundada en 1876 con el fin de estar *à la page* en relación con los centros artísticos internacionales pero también de favorecer la profesionalización de la actividad artística, darle status de actividad intelectual y promover la formación de un público y de un mercado locales, amén de plantear la cuestión nacional. Discute también el lugar común de afirmar que los primeros modernos eran asincrónicos respecto de las vanguardias europeas. "Parece evidente que la adhesión o no al impresionismo ha sido un punto decisivo en este sentido. Pero ¿debe necesariamente homologarse la posibilidad de ser modernos, de percibirse y ser percibidos como tales en la Buenos Aires de 1880 con la adhesión al impresionismo? Creo que es posible problematizar ese estrecho margen donde radicaría lo 'nuevo' en el arte de las últimas décadas del siglo iluminando zonas que exceden los límites de lo puramente formal, planteando la modernidad en el nivel de la calle, en términos de experiencia y autoconciencia", escribió. Y es lo que hizo. Y para eso definió al desnudo como campo de batalla.

–El desnudo se aprendía en la academia para hacer esas grandes composiciones de cuadros bíblicos, mitológicos y en ese desnudo académico se imponía con qué representar y la manera de representar. Se podía tratar desnudos como mármoles griegos, de una manera idealizada. Que no se notaran las pinceladas y con un trabajo minucioso de claroscuro y una condición de lejanía en el espacio y en el tiempo: una Venus, una esclava griega, un harén de Oriente. Los modernos combaten para salvar al arte de sus maneras tradicionales estancadas en el poder. Porque la academia es amaneramiento, repetición de formas y a su vez funciona a través de instituciones que dan premios, admiten o no en los salones, forman nuevos artistas. Nuestros modernos combatieron también en dos direcciones: en una vinculación activa e intensa con el arte contemporáneo –Baudelaire lo pone muy bien en palabras– y al mismo tiempo para recuperar la gran tradición. Protestaron contra los coturnos y betunes, la superficie pulida y el pináculo de Rafael y Miguel Angel, a los que había que imitar a la perfección. Pero también juzgaron el modelo parisino y establecieron estrategias locales que iban mucho más allá de lo pictórico.

Después vino el paisajismo (esa pampa, qué lástima, tan pelada), las vanguardias (pero qué feas eran las señoritas d'Avignon locales), la fotografía más afin a la simulación de la carne (huy, cómo dio que hablar la espalda de Olga Zubarry en *El ángel desnudo*), los cómodos almanaques que copiaban a las chicas de Vargas (sublimadas en *Rico Tipo*). Luego el arte social pasó al género masculino y corporativo, animalizó y enchapó el erotismo de las gordas proletas, deseadas y activamente posantes ante los pintores modernistas (esos Carpani que alguien ahora emparienta maliciosamente con los dibujos de Tom de Finlandia).

–El corte se debe haber producido con *El origen del mundo* de Courbet —dice el artista Roberto Jacoby– que en algún momento compró Lacan. Se pintó al mismo tiempo que la fotografía podía registrar de manera absolutamente verista cuerpos eróticos. Esa concha nunca vista antes en pintura era una cámara y una cámara cuyo ojo se abre y se cierra. ¿Te acordás de ese chiste donde las chicas se levantan la pollera y dicen clic? ¿Qué le quedaba después al realismo? ¿Entrar al interior de los cuerpos y mostrar las vísceras?

Sí que le quedaba... Pero antes, ¿qué tenía?

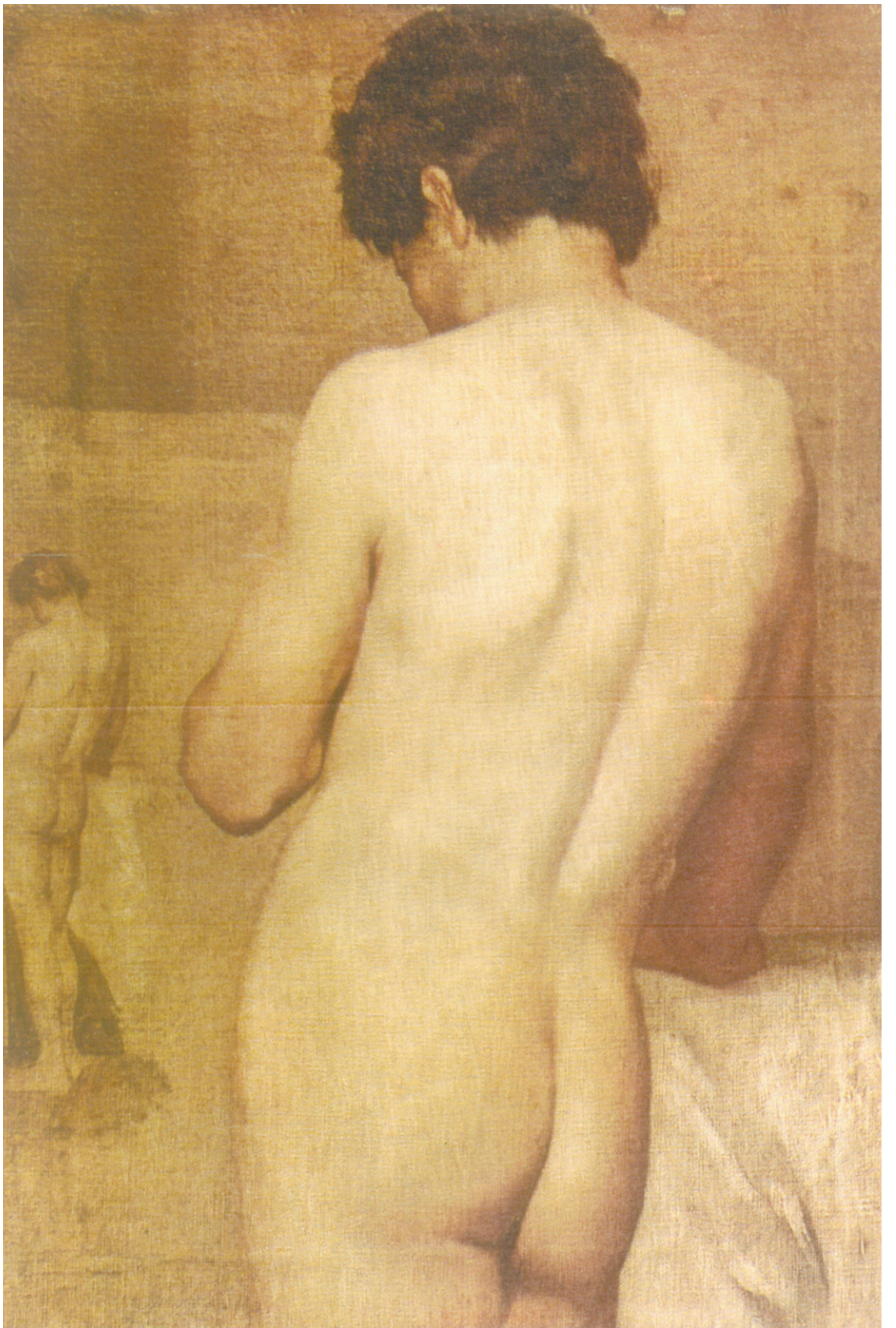
El Museo está que arde

Las sucesivas generaciones bostezantes ante el entretenimiento educativo del *Billiken* y anteriores a la presencia de la televisión tenían en el Museo de Bellas Artes la posibilidad de aderezar sus fantasías con el porno clásico. *El Beso* de Rodin fue para muchos un instructivo excitante aunque de duro mármol blanco. Los padres desviaban hacia el retrato de Manuelita Rosas, pintado por Prilidiano Pueyrredón. Los inocentes buscaban en ella a la niña del árbol del perdón del texto escolar. Y se encontraba con la gorda de ademán agobiado, amatambrada en el corset y derramada en terciopelo granate de acuerdo al color preferido de los niños y sin saber que su padre lo había elegido en hábil publicidad subliminar. Luego, al correr de los años, un módico itinerario de lecturas barrocas permitió a algunos reconocer en el textil del vestido los coágulos trenzados de *La refalosa* de Ascasubi –el cruce amenazante de "violín o violón" como opción de Sofía es ya el comienzo de una trama– e interpretar en el adivinado miriñaque la distancia estatal impuesta para la Electra criolla, esa protozulemita cuyo padre nunca se arrancó las patillas. Los más perversos imaginaban debajo del rojo armazón, del gesto pretendidamente impávido de la obesa –que tiene, por cierto, un ligero bigotito a lo Carmencita Franco y, de seguro, pelazos en las invisibles piernas–, oculta y en cuclillas entre los alambres forrados de bayeta y la profusión de enaguas a la niña Dolores Fuentes, la prima favorita, aquella por quien Manuelita aullara en carta oculta en el Museo de Luján y abierta por Juan José Sebreli: "¡¡¡Qué inhumanos son mis tíos que me han arrancado a una amiga que es como si fuera mi esposa!!!". Ultima carta de una serie donde escribió "hiba" con h y "benir" con b larga. Porque Manuelita tenía problemas con todos los verbos que indicaban movimientos de separación y llegó a escribir "con migo" separado como si el tener a la amiga a distancia de carta la separara de sí misma. Debe haber sido por desesperación que la mediocre entregó a Camila –ni abrió la carta con el angustiado pedido de ayuda antes del fusilamiento y se la entregó a tatita– porque la amaba o porque envidiaba todo amor luego de perder por la inexorable separación del crecimiento a la prima que era como una esposa. Y los más perversos imaginaban que el pintor cómplice las ha hecho posar a una o a la otra para sus erotiquísimos cuadros –secretos en su época– *La siesta* y en *El baño*, sólo que trocando la cabeza del rostro visible por la de su criada "la mulata".

–Pero es difícil encontrar obras que sean ingenuamente eróticas. Siempre intentan revertir una tradición dialogando con ella.



EL DESPERTAR DE LA CRIADA, DE EDUARDO SÍVORI



HOMBRE DESNUDO, DE ANGEL DELLA VALLE



ENSUEÑO, DE MARCIA SCHVARTZ

Se retoma un erotismo a la griega, a la rococó... *El taxi boy El Perla* de Pablo Suárez, por ejemplo, está conversando con Boticelli –recuerda Laura Malosetti.

Y *La siesta* de Prilidiano debe conversar con *Las amigas* de Courbet, sólo que ahí las mujeres se entrelazan en un abrazo luego de haber deshecho un collar mientras que en la siesta criolla las amigas se dan la espalda en una confianza de ¿primas? y una ilusión óptica podría construir a una única mujer y a un espejo. En *El baño* la bañista ¿Manuelita o Dolores? ríe hacia una figura situada fuera de cuadro. ¿Dolores o Manuelita?, sugiriendo el *menage à trois* con el pintor. Prilidiano Pueyrredón era el hijo libertino del director supremo, un fiestero criollo que pintaba para entretenimiento privado de amigos como Nicanor Albarellos y Santiago Calzadilla, autor de *Las beldades de mi tiempo* donde sólo enumera sus gustos por señoras vestidas y en la módica privacidad de la tertulia. En *Los primeros modernos* Laura Malosseti Costa cuenta que la Sociedad de Estímulo de las Bellas Artes (SEBA) tenía un socio muy mayor llamado Juan Camaña, dueño de un bazar en Chacabuco y Potosí, pero también dibujante y calígrafo que fue profesor de pintura de Manuelita Rosas en cuyo álbum dejó unas acuarelas. Él había introducido en la ciudad los daguerrotipos estereoscópicos. En París podían adquirirse en los bazares imágenes en poses y marcos orientaloides de mujeres doblemente duplicadas por la técnica y por estar fingiendo la gimnasia sáfica. La crítica ha notado la influencia del daguerrotipo en los cuadros secretos de Pueyrredón. ¿Se deslizó alguna de esas piezas en el álbum de Manuelita? ¿Qué había en la trastienda del bazar de Chacabuco y Potosí? ¿Fue Camaño nuestro protopornógrafo?

El juanete de la fámula

En el salón de París de 1887 el argentino Eduardo Sívori, rastacuero en la importante academia Colarossi de París pero descendiente de un héroe de la Independencia (el coronel Francisco Fresco) entre nos, expone su *Le lever de la bonne*, concitando una crítica que no le niega el status de pintor que ha conseguido dominar la paleta y la técnica de un naturalismo estudioso. –Había conseguido algo –dice Malosetti–. El desnudo era el punto más alto de la formación académica donde había una jerarquía de géneros que seguía vigente por más que los modernistas estuvieran discutiéndolo. La clase de modelo vivo era una institución importantísima y se llegaba sólo después de muchos años de formación, constituyendo el terreno donde se probaba la excelencia de los artistas modernos: Courbet, Manet, Delacroix...

Sívori tenía que demostrar que podía imitar al naturalismo aunque la idea de naturaleza ya se encontrara transformada por los modernos. Y la crítica, que es abundante, sobre todo por tratarse de una exposición colectiva, señala que la obra ha sido ejecutada con “solidez y convicción” pero se ensaña con la modelo, una mujer soberana, de carnes duras y pechos enormes que se pone una media en lo que parece ser un lecho ubicado en una buhardilla. Se le reprocha que parece fea y sucia, que sus senos piden a gritos un corset que los sostenga, se la llama “plebeya de formas toscas”, se imaginan inmundas sus medias y se opina que al verla nadie tiene ganas de acompañarla. Un periódico llega a publicar una caricatura del cuadro con el siguiente epígrafe: “¡La cama es de hierro pero no lo demás!”.

–Percibimos una regla no escrita en el salón que Sívori contrariaba: las sirvientas se representan vestidas. La que él pintó era una trabajadora pero estaba desnuda. No era una campesina beatificada por los imitadores de Millet ni una prostituta de las que encantaban a los bohemios modernos. Era una mujer familiar en la cocina de las casas burguesas pero al estar desnuda usurpaba la habitual escena de la toilette –defiende Malosetti Costa.

La criada de Sívori contrabandea su sensualidad bajo una imagen de Venus nutricia. En el resto de molicie con que ha enrollado la media se refleja el pudor que precede a la visita del patrón. Porque el punto de vista de Sívori bien podría ser el del visitante nocturno que la desnuda para el placer y luego se retira echándole una última mirada clandestina. En ese revoltijo oscuro al pie de la cama parece haber una prenda olvidada por un Isidoro Cañones de turno y que, de paso, ella deberá lavar. ¿Sería ése el motivo de escándalo de los que Viñas llama los gentlemans del ochenta, debutantes eróticos *chez la bonne*? ¿Un colorido escrache? Porque cuando el cuadro fue exhibido en la SEBA, apoyada por 250 firmas entre las cuales las había de numerosas mujeres, los periodistas se quejan de que más que una *bonne* parece tres o que es inimaginable que las sirvientas se levanten “en cueros mayores”. El diario *El Censor* detalla: “Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. ¡Qué juanetes tan abultados y violáceos, qué callos más geológicos, que uñas más córneas y amarillentas! Al mirarlos, por una inexplicable asociación de ideas, recordamos cierta estupenda sinfonía que ha escrito Zola en el vientre de París. En aquella descripción el maestro ha creado una página llena de verdad; pero que da náuseas”. Los desnudos debían ser como


El baño, de Prilidiano Pueyrredón

los de Charles Chaplin, de rubias y sonrosadas “patronas” o “patroncitas”, con senos no mayores que un capullo de rosa y recostadas en limpios almohadones y aún con el foulard de gasa puesto como si durmiera con él. La criada de Sívori es pariente del inmigrante que representan los textos de Lucio V. López, Eugenio Cambaceres y Antonio Argerich y que corre el riego del encierro al compás de la sífilis y el alcohol en las fronteras del hospital, la cárcel y el manicomio y cuyos pies van diseñando las zonas expulsables de la ciudad moderna, del “crosta” de botines destartalados, de la muchacha del atado que “cose para afuera”, del buscador de pensiones, del “squina drita”, palabra que más tarde Roberto Arlt verá en el origen de la palabra esquenún, un transgresor de la ley de vagos dictada en 1815 que, aunque sedentario, es una figura peligrosa en potencia puesto que bien podría ser el campana o el representante de oficios clandestinos.

Fiebres

La carne como campo de batalla de la cautiva entre indios y cristianos traficó su erotismo en los cuadros de Angel Della Valle y de Johann Moritz Rugendas desplazando la violencia de la conquista del desierto a la del rapto. Las cautivas desfilaron por la literatura de Echeverría y Hernández como figuras que no se entregan aún a costa del suplicio, en la de Mansilla como trágicas resignadas que se quedan en los toldos en nombre de los hijos mestizos o por la vergüenza de habar sido usadas por el otro, en la de Borges en una vertiente misteriosa, paradojal y anárquica. Desde la pintura los artistas parecen identificarse con la mirada adjudicada al indio, nacarando las pieles y aclarando los cabellos. La cautiva del uruguayo Juan Manuel Blanes sugiere su indefensión de una manera ambigua: desnuda y como relajada en medio de la pampa se deja mirar por un indio que se parece a una caricatura de Molina Campos. Entre tantos sueños de varones Malosetti quería encontrar fuentes desmitificadoras.

–Alguna vez soñé con rescatar la voz de las cautivas. Pero los descendientes de ellas me dijeron que en su familia había un profundo silencio sobre eso. Encontré en el Archivo de la Nación legajos donde figuraban los interrogatorios que les hacían después del rescate. Las preguntas eran muy concisas. Tenían que ver con la búsqueda de información sobre las estrategias indígenas. Cuántos había en el malón. Por dónde habían venido. Dónde estaban las tolderías. Además eran declaraciones mediadas por el escribiente. Pero encontré algo. Una cautiva dice que pudo escapar gracias a una india que le dijo por dónde y cuándo. Eso contradice el mito de que las indias eran muy malas con las cautivas. Hay allí una prueba de solidaridad entre mujeres de distintas razas y clases. En la tradición oral hay relatos de cautivas que burlan a sus captores, cuentan sus triquiñuelas. Cuando los gauchos de Rosas rescatan cautivos, luego se hacen descripciones de las personas rescatadas para que las familias las busquen. Y había muchas rubias de ojos celestes. Ahí el mito se acerca a la realidad.

La luz que parece entrar con el médico al cuarto oscuro del drama en *Un episodio de fiebre amarilla* de Blanes es la de la Ilustración, la que el higienismo de los médicos protopolíticos del ochenta aplican en nombre de la reorientación de las aguas servidas y de los indeseables para la ficción nacional –como sugiere el historiador Jorge Salessi– dejando al espectador adentro del conventillo en penumbras donde Eros se ha filtrado, sin embargo, para mostrar el exceso de vida de un cadáver bajo el camuflaje de su condición de madre. Pero es también la crónica en imágenes de un drama social que pone en escena la muerte en acción (higienista) de los doctores José Roque Pérez y Manuel Argerich, pensada para favorecer un duelo colectivo. El cuadro, de dos metros por treinta por uno ochenta, fue exhibido entre cortinados en el foyer del teatro Colón durante 1871. El libro de Malosetti rescata los bocetos anteriores de Blanes, más realistas y donde los rostros de los médicos son anónimos, develando los ajustes estratégicos de Blanes para lograr un impacto más allá de lo pictórico. No escapó a Eduardo Wilde que *Un episodio de fiebre amarilla* es también un cuadro erótico: “He visto muertos que parecían vivos. Por esto la mujer del cuadro de Blanes me parece una modelo”. Por sobre la denuncia social y la denuncia al Estado de Salessi, podría rescatarse la palabra fiebre. Esa muerta de fiebre aparecerá en la vida de Juan Manuel Blanes bajo la figura de Carlota Ferreira. El prontuario extrapolicial de Carlota dice que fue hija de pulpero, que tuvo cuatro maridos, era adicta a la morfina y al menorazgo. Antes de ser modelo y amante de Blanes –tantas horas de pie ante un hombre lleva inexorablemente al decúbito dorsal– se casó con su hijo Nicanor, al que llevaba dieciséis años. Mientras los brazos de la criada de Sívori y los de La Mulata de Pueyrredón –fingidamente pescada según la versión oficial en el tiempo que extraía al yugo el baño y la siesta– delatan en su fuerza su función utilitaria y los de Manuelita, cuyas manos, como caídas hasta poner en peligro el sostén del abanico, muestran su ociosa inutilidad, los brazos de Carlota Ferreira, fornidos y poceados –antes a tener celulitis se le llamaba tener pocitos–, al llevar por sobre los guantes de cabritilla casi blancos las múltiples pulseras, subrayan la piel. Piel que a la altura del rostro parece cubierta de un tenue sudor que pega el cabello a los ojos. Y que se mima a sí misma en las ocho rositas del pecho como en un guiño a la diosa de los pechos múltiples. Hay en la escena un transgresor desaliño en el arete izquierdo torcido porque choca con el cuello armado del vestido de seda labrada. El retrato de Carlota Ferreira explica por qué el Uruguay produjo a Delmira Agustini, que hacía de un cisne bebedor una metáfora del coito, a Armonía Somers, que erotizó a la virgen con el cuerpo aterrado de un negro prófugo, y a Roberto de las Carreras, que escribió en 1904 el elogio del adulterio femenino a través de un reportaje a su propia esposa. Y nosotros sólo tenemos al sadomasoquista de Erdosain que se soñaba un lacayo con el culo al aire, el asco vindicativo de Emma Zunz y el de Horacio Olivera por una mujer sin cuerpo a la que sólo puede violentar –no desear– si la imagina como a un adolescente. Qué raro... y eso que la Maga era uruguaya.

Las sucesivas generaciones bostezantes ante el entretenimiento educativo del *Billiken* y anteriores a la presencia de la televisión tenían en el Museo de Bellas Artes la posibilidad de aderezar sus fantasías con el porno clásico.

Mucho antes de que Blanes conociera a Carlota ella ya está, como en los sueños venideros, un poco desplazada en la muerta viva de *Un episodio de fiebre amarilla* como también está allí la profecía para Blanes del fin del amor de Carlota en el médico de galerita que, al parecer, ha llegado demasiado tarde. Carlota vivió con el positivista Julio Jorkowski en un manicomio de Salto por cuyos jardines se paseaba drogada y feliz. Dicen que se ahorcó en Misiones antes de que otro adicto al menorasgo, Horacio Quiroga, le deseara a la hija de once años llamada María Esther y la llamara a ella, Carlota, histérica: “Cuando el latigazo de la morfina pasaba, sus ojos se empañaban y de la comisura de los labios, del párpado globoso, pendía una fina redecilla de arrugas. Pero a pesar de ello, la misma histeria que le deshacía los nervios era el alimento un poco mágico que sostenía su tonicidad”, escribe Quiroga en “Una estación de amor”.

–Sí, sí, entiendo todo eso pero intelectualmente –dice Malosetti Costa, que es uruguaya y está saturada de Carlota.

Ahora que todo está desvestido

Semidesnudos rosa de las mujeres indolentes de Alfredo Guttero, desnudos trágicos en sus registros del tiempo en cada pliegue de la piel de los de Carlos Alonso, majestuoso y soberano como el de Marta Peluffo en un Di Tella que empezaba a mimar los objetos que se salían de la pared. Pero Malosetti sigue vetando generalizaciones.

¿Dónde va a parar el desnudo después del ‘80?

–Hay hitos, como el Premio para el Salón Nacional para la Venus criolla que gana Emilio Centurión. En las primeras décadas del ‘20 hay desnudos de Fernando Fader y de Ernesto de la Cárcova.

Pero el campo de batalla se desplaza al paisaje. Se trata de renovar los medios pictóricos en torno a él en la búsqueda de una pintura nacional. Pero es difícil generalizar porque al mismo tiempo hay un Pío Collivadino que está produciendo imágenes de una Buenos Aires que se transforma.

Qué tentación ver en los muchachos semivestidos de Marcia Schvartz –por ejemplo el de *Retrato del Cacho*– que el erotismo se encuentra en la carne entrevista entre dos franjas de ropa, en el botón desprendido de una bragueta expresionista y que todo eso gusta a una mirada de mujer. Y que El Perla, ese señor Venus de garage que Pablo Suárez hace emerger de una concha,


LA SIESTA, DE PRILIDIANO PUEYRREDÓN


EL PERLA, DE PABLO SUÁREZ

exalta la sensibilidad de un deseo desatado de hombre a hombre.

–No creo que haya diferencias sustanciales entre la sensibilidad erótica de los hombres y de las mujeres –se opone Malosetti–. Esas diferencias son históricas. Uno de los lugares comunes es decir que el voyeurismo es propio del imaginario masculino. Y que el femenino privilegiaría lo táctil o auditivo. Carlo Ginsburg, que ha trabajo con los manuales de confesores del siglo XVI, dice que entonces se insistía en el peligro de las músicas lascivas y después de la aparición de la imprenta y la popularización de la imagen la idea de pecado se trasladó a las imágenes sin distinguir sexos. Lo que pasa es que el arte y las pinturas al óleo fueron producidas por varones y para consumo de varones.

En la feria de las imágenes del mundo posmoderno el erotismo se ha exilado de los cuerpos pintados y esculpidos. Malosetti lo evoca en una enumeración gozosa y no jerárquica que incluye la política y la autodecoración triunfante.

–Erótico es el trabajo de Batato Barea sobre su propio cuerpo en el sentido de producirse como una alternativa sexual gozosa, la Marcha del Orgullo con sus carrozas, carpas y personajes, el discurso militante de León Ferrari contra la iglesia y esos maniquíes que llevan textos bíblicos sobre las tetas, y no sólo en lo explícito de ese discurso sino en los medios y en los modos. Hasta el uso del cuerpo para marchar y producir imágenes públicas de protesta es erótico. El comandante Marcos es muy atractivo. Hay imágenes que provocan deseo en un aspecto muy ampliado de la palabra erotismo. Me cuesta pensar límites precisos entre una imagen erótica y la que deja de serlo. Entre pornografía y erotismo el límite es legal.

Quizás el erotismo, sin la literalidad del cuerpo desnudo, sobreviva las obras y curaciones que se asocian al centro Cultural Ricardo Rojas, por ejemplo en las cajitas pintadas de Gumier Maier: una suerte de contrasvástica de costurero imaginativo que colorea los entrelazamientos de la tela bautizada Príncipe de Gales con amarillo patito, verde calipso, rosa salmón, naranja krishna.

Esa vindicación guerrera del placer, de los materiales brillantes y plebeyos en usos sin coacción de sentido proveniente de la cultura jerárquica, del diálogo con la televisión y la historieta y de los recortes miniaturizantes y antropomórficos de los recuerdos infantiles del Rojas calienta la cabeza. Y al Océano fabricado por Marcelo Pombo, hecho de los materiales con que se acolchan los regalos, en su celeste y blanco de bandera argentina y en su espuma de telgopor que señala el más allá de la rompiente, podría imaginárselo como la última visión de Alfonsina, aquella mujer que nos resguardó a Eros para lecturas de criadas y modelos.

–El erotismo está en el modernismo de Tarsila y su Abaparu, una palabra que quiere decir "comehombres" y que inventó luego de leer el diccionario tupi-guaraní de Montoya, heredado de su padre y a partir del que Oswald De Andrade hizo su Manifiesto Antropófago –sueña Marcelo Pombo–. Veo el erotismo en esa mezcla de paisajes naïfs y abstracción modernista. Que a partir de figuras geométricas como círculos y rectángulos construyera imágenes reconocibles debía ser una transgresión en pleno auge del arte concreto. Erótico es mirar sus imágenes y planear el saqueo para tomar su herencia. Como tomo la de Fregonard. Ahora estaba imaginándome edificios pintados con rectángulos y círculos y gente como manchas en las ventanas. Erótico es ese negro que se mira la mano en la estatua de Fioravanti que está en el museo Quinquela Martín.

Si el desnudo era fuente de trabajo para las mujeres, los hombres tuvieron sus rebusques desde que Miguel Angel se contracturó en los andamios de las capillas y Leonardo fingía buscar modelos en la campiña para capturar amantes. La presa podía encontrar su coartada posando como ángel o bautizado en el cartelito al pie: Abel o Caín.

Roberto Jacoby dice que las estatuas desilusionan y escribió en clave poética un texto para las redondeces masculinas clásicas cuya dureza la crítica de 1880 extrañó en la criada de Sívori: "Un Apolo en Delos, allí donde dicen nació. Es el resto duro, quedó allí. No la historia-Pompeya, efecto volcán. Congelada en lava. Es figura de tiempo, cuerpo ruina. De él, el culo persevera. Lo mondo y lirondo. Cómo puede carne en piedra, me pregunto. Cómo ese bombé, la comba o el punto (no hay punto en la forma-culo) donde la gravedad que pesa y la forma, la verdadera voluntad de forma (que no es contexto, sino ella misma un deseo) gobierna ingrávida. Ese monte curvo y esos hoyuelos de coté se resisten al cuento. Son pura denotación. Dedo. Mirá mirá. Eso. Las redondeces chatas. Y la hendidura que les da existencia. Este mármol es la única piedra caliente.

La poesía nace de la imposibilidad de narrar o describir. Aparece cuando emerge la desesperación por la discontinuidad del mundo. Yo no soy aquello. No puedo nombrarlo. Preciso de un rodeo. Ese culo es inconmensurable al lenguaje. Se podría hablar de la pija, feo animal prehistórico, y agotarla pronto. Tal vez porque no está más. Es cuanto quedó del tajo. Un cilindro mocho, breve. Pero no el orificio virtual del traste. Más cerrau que culo 'e estatua, dice el dicho. "Culos masculinos, alto honor de la Hélade, dice Verlaine".

Alta poética, esta última que se merecen los efebos barriobajeros de Suárez, como el muchacho bandera y el que se exhibe en *Profesionalización del narcisismo*.

Si es verdad que la saturación y superposición de estímulos provoca la fuga y la errancia de la mirada y la invita a refugiarse en archivos lejanos, si los vientos del sur reclaman nuevas ficciones nacionales para el fénix criollo que parecía asomar su pico en las metáforas desplegadas en el 2001 y que bien podría ser representado en cueros como para un renacimiento simbólico, habría que desempolvar los desnudos de Juan Manuel Blanes, Eduardo Schiaffino, Prilidiano Pueyrredón, Eduardo Sívori y tantos otros, armados en una política de cruces políticos e históricos que desobedecía la impronta de las ciudades faro, y pincelados en deseos apenas atrapados en una formación europea, vividos aquí y allá al ritmo de retenerlos en rostros y cuerpos inolvidables para otros, y más allá del polvo de los huesos de los artistas. R

TAPA: ALEJANDRO ROS




ALEXANDER SOKUROV REVISA EL GUION.
ZILMAN BUTTNER AJUSTA SU STEADYCAM.

El cruzado

CINE La idea nació a mediados de los '90, cuando el director del Museo del Hermitage de San Petersburgo decidió relanzar la institución, algo alicaída, con una serie de películas alusivas filmadas por directores célebres. Alexander Sokurov recogió el guante y propuso un largometraje de una sola toma, sin cortes, rodado íntegramente en los interiores del museo. Resultado: *El arca rusa*, una de las obras más singulares, sublimes y reaccionarias de los últimos tiempos. Un film que nació como un sueño y se convirtió en una pesadilla.

POR HORACIO BERNADES

Sería difícil imaginar un cineasta más opuesto a Hitchcock que el ruso Alexander Sokurov. Exagerando sin duda su personaje de entretenedor público, el director de *Vértigo* declaró alguna vez que lo único en lo que pensaba al filmar era en llenar butacas. Por su parte, y como lo mostró acabadamente aquella elegía de cuerpos mudos y formas deformadas que fue *Madre e hijo* (la única de sus películas estrenada en Argentina hasta el momento), Sokurov no filma nada que no sea arte puro. Y sin embargo, pese a los inmensos océanos que parecen separar ambas obras, la proeza que Sokurov concreta ahora con *El arca rusa* existió alguna vez como sueño en la cabeza de Hitchcock.

A mediados de los años '40, entre los muchos *tours de force* que le gustaba plantearse, el cineasta inglés –cuya fachada de cineasta comercial escondía a uno de los artistas más depurados que jamás haya dado el cine– imaginó una película que no sólo transcurriera en un único espacio físico sino que representara, además, una filmación continua. Esto es: sin un solo corte de cámara. Hitchcock no ignoraba, claro, que eso era imposible; como los rollos de celuloide duran apenas diez minutos, al cabo de ese lapso se hace inevitable cortar y cambiar de rollo para seguir filmando. Y eso es lo que Hitchcock hizo. Filmó tomas de diez minutos y disimuló los cortes con un truquito: cada toma terminaba y empezaba en alguna zona oscura del cuadro –una espalda, una nuca, una sombra–, donde el salto de la imagen pasaba inadvertido.

El experimento, estrenado en 1948, se llamó *The rope*, y en Argentina se la conoció como *Festín diabólico.* Es la película en la que John Dahl y Farley Granger asesinan a un amigo común con el único motivo de demostrar que el crimen perfecto es posible. Los detractores de *The Rope* aseguran que Hitchcock hizo algo parecido: filmó una película "sin cortes" con el único objetivo de demostrar que podía hacerse. Más de medio siglo después, y gracias al video digital, ya es posible filmar un largometraje que no incluya corte alguno. Eso es lo que hace Alexander Sokurov en *El arca rusa*, un paseo de una hora y media de duración, filmado en una sola toma, a través de los claustros, pasillos y salones del Museo Hermitage de San Petersburgo. La película se exhibió en competencia en Cannes 2002 y se estrena en Buenos Aires el jueves que viene.

Cuando se presentó en el Palais du Festival, *casi* todo el mundo se rindió a sus pies maravillado. De los diez espectadores que no sucumbieron al hechizo, sin embargo, nueve formaban parte del Jurado Mayor que, encabezado por David Lynch, excluyó la película de Sokurov del reparto de premios, aunque según la opinión general era imposible que una proeza técnica y estética semejante se fuera de Cannes sin una Palma. El décimo hereje fue Tilman Büttner, el camarógrafo de la película, que tuvo a su cargo la tarea de cargar durante una hora y media los quince kilos que pesa la *steadycam* a lo largo de un recorrido de dos kilómetros, sin tomarse un solo segundo de descanso.

Una llave complicada

El proyecto de *El arca rusa* se desarrolló de modo curioso. Todo comenzó a mediados de los '90, cuando el director del Museo del Hermitage –gigantesca masa arquitectónica de cuatro alas que fuera construida en 1764 por orden de la emperatriz Catalina la Grande– formó una compañía de producción cinematográfica. Su objetivo: relanzar la fama de la institución, algo alicaída, comisionando a un grupo de cineastas famosos una serie de películas que llevarían un título común: *Mi llave para el Hermitage*.

Conociendo su amor por los museos en general y el Hermitage en particular, el director Mikhail Piotrovsky se puso en contacto con Sokurov. Tiempo más tarde, el realizador de *Madre e hijo* contrapropuso filmar un documental que consistiera en una única toma. Un productor alemán vinculado con el proyecto, Jens Meurer, sonrió de placer. "Era elsueño de todo productor: un solo día de filmación, cero trabajo de edición. Pensamos que sería fácil y barato. Nos equivocamos". Meurer no había tomado en cuenta que el autor de la contrapropuesta era uno de los perfeccionistas más consumados y maniáticos del cine contemporáneo: alguien capaz de *inventar* nuevos sistemas ópticos para darles a algunas de sus películas cierto tratamiento visual que sólo existía en su imaginación.

Apenas el proyecto zarpó, como convocados por el gusto de Sokurov por la dificultad, toda clase de inconvenientes acudieron a la cita. Para empezar, hubo que esperar varios años hasta que la tecnología del video digital de alta definición (HDTV) se pusiera a la altura de las ambiciones del cineasta siberiano. El problema era que un casete digital podía almacenar hasta 46 minutos de material grabado; aquí se requería el doble. La solución, ideada por un equipo de superexpertos paneuropeos, consistió en desarrollar una nueva tecnología que permitiera que el material grabado se almacenara directamente en un disco rígido, algo con lo que jamás se había experimentado antes.

La película imposible

En ese momento, el presupuesto, originalmente estimado en la bicoca de 90 mil dólares, ya se había disparado a las nubes. Con una desventaja adicional: no había forma de convencer a las cadenas de televisión de que compraran una película cuya realización todo el mundo consideraba imposible. Mejor dicho: *casi* todo el mundo.

Bastante antes de que Sokurov diera orden de rodar, *El arca rusa* ya se había convertido en una superproducción, un monstruo a la altura de los gigantes cinematográficos que –en tiempos de la Unión Soviética– solía emprender con apoyo del Estado el cineasta oficial Sergei Bondarchuk. Se contrató un ejército de técnicos, se tejieron apresuradamente trajes de época y hubo que convocar a varios centenares de

EL MAPA COMO GUION: EL ITINERARIO DE LA CAMARA EN EL MUSEO DEL HERMITAGE.

actores y extras, además de tres orquestas completas que tocarían en vivo. Todo ello tendría lugar en nada menos que 33 decorados distintos del museo, cuya iluminación y sonorización debía sincronizarse al milímetro para que no ocurriera una desgracia.

Entiéndase bien: bastaba que un eléctrico tosiera durante la toma, o un extra se cruzara delante de cámara, o un foco de luz se apagara, o al camarógrafo se le ocurriera trastabillar, para que la toma se fuera al demonio. Y la toma, en este caso, era Todo. Por lo demás, las autoridades seguían sin confirmar que accederían a cerrar el museo durante 48 horas, algo que no sucedía desde hacía medio siglo. ¿Y qué tal si alguno de los centenares de personas presentes en el momento del rodaje daba un mal paso y alguno de los tesoros exhibidos sufría un ligero rasguño? Ninguna compañía de seguros del mundo se animaría a responder por los Rembrandt, los El Greco, los Tintoretto o los Watteau que pueblan el museo.

Alejandro el Grande

En el curso de la producción, Sokurov empezó a sufrir problemas de ojos y, si no se convirtió en la versión rusa del personaje de Woody Allen en *La mirada de los otros*, fue porque accedió a pasar por el quirófano. Con un dudoso sentido de la oportunidad, una pandilla de desconocidos lo asaltó una noche en la calle y lo dejó gravemente lastimado. En una palabra, Sokurov –para quien, como queda claro, no hay creación sin sufrimiento– estaba en su salsa. Tras ensayar el recorrido completo de la cámara durante un día y una noche, el 23 de diciembre de 2001, a las dos y cuarto de la tarde, con una temperatura de 24 grados bajo cero, el pobre Büttner (que ya se había probado como decatlonista cinematográfico en *Corre, Lola, corre*) se calzó la *steadycam*, escuchó la orden de largada de Sokurov y empezó a grabar.

El día elegido para iniciar el rodaje resultó ser el más corto del año, de modo que hubo que filmar contra reloj, contra la amenaza de que la luznatural se extinguiera antes de tiempo. "Si uno de los 600 bailarines convocados para la mazurca final se tropezaba con el cable de la cámara y la desconectaba, estábamos muertos", evoca Jens Meurer que, para peor, se llevó a las patadas con el director. Tampoco fueron un lecho de rosas las relaciones entre el realizador y su camarógrafo, a quien Sokurov le reprocharía después ciertas insuficiencias culturales. Finalmente, y tras verse obligados a recomenzar el rodaje tres veces por problemas en los primeros minutos de la toma, la gesta fílmica emprendida por Alexander el Grande quedó completada.

Pero tampoco era cuestión de prescindir tan fácilmente del desastre, de modo que Sokurov se pasó unos meses más encerrado en un laboratorio de Berlín haciendo correcciones digitales y agregando voces, ruidos y planos sonoros. Hasta que, sí, un miembro del equipo se subió al avión de Lufthansa con el disco rígido bien temperado y logró llegar a Cannes en tiempo y forma para el festival. *El arca rusa* se presentó en simultáneo con *El ataque de los clones*, segunda parte de la primera parte (o algo así) de *La guerra de las galaxias*, también filmada en HDTV. Los que vieron ambas películas una al lado de la otra dicen que, al lado de la de Sokurov, la de George Lucas luce *fanée* y descangayada como una copia de cineclub de pueblo.

El soñador

Mezcla extravagante de documental cultural, sueño filmado, film-ensayo en primera persona, viaje a través de tres siglos de historia rusa, elegía por los tiempos idos y panfleto de propaganda antisoviética, *El arca rusa* inicia su visita guiada en la calle, a las puertas del museo, y la concluye una hora y media después enfrentando las aguas heladas –y brumosas, como corresponde en Sokurov– del río Vilna.

A lo largo del paseo –que la cámara de Büttner convierte en una experiencia de levitación–, una voz desgrana un intermitente monólogo interior. Es, por supuesto, la voz del realizador, que aprovecha los dos kilómetros del recorrido para cavilar, hacerse preguntas, eventualmente ironizar, y que dialoga consigo mismo y con un visitante, el único de los personajes con los que se cruza que parece en condiciones de verlo. Sucede que, en la ficción, Sokurov es como un fantasma, un soñador que sueña pero –a diferencia del protagonista de *Las ruinas circulares*– no puede ser soñado. "Abro los ojos y no veo nada", dice la voz en los primeros instantes de *El arca rusa*. "¿Dónde estoy, quién es esta gente?", se pregunta, convirtiendo a la película entera en la visualización de su sueño privado.

Como el narrador, el visitante es extranjero, francés, y viene de otro siglo: un convidado de piedra. Se trata de un marqués y diplomático del siglo XIX, *connaisseur* y *dilettante* que se pasea por los salones entregado a una distraída deriva, admirando pero también burlándose de la colección de tesoros alojados en el Hermitage. El diálogo con el marqués da pie a Sokurov para plantearse la ambivalencia de las relaciones que la Rusia eslava estableció históricamente con Europa. Conviene tener presente que el Hermitage –que comenzó siendo el lugar elegido por su primera residente, Catalina la Grande, para colgar su colección particular– siempre funcionó como reaseguro de la cultura europea, bajo la inspiración de su fundadora, que era alemana y llegó a ser anfitriona del mismísimo Diderot, entre otras eminencias del Iluminismo.

El baile final

El hecho de que el Hermitage no sea un simple museo sino también el lugar de residencia de los emperadores –y, más tarde, de la familia de los zares– justifica que la exquisita, delicadísima cámara de Sokurov, además de caer en éxtasis ante los Rembrandt y El Greco, cabalgue elegantemente por tres siglos de historia rusa. Y no cualquier historia: la historia de la realeza. Así, en una habitación, por ejemplo, Pedro el-Grande la emprende a golpes de fusta contra su asesor militar; Catalina corre en busca de un baño tras una representación teatral –en el anfiteatro que ella misma hizo construir, a imagen y semejanza del Teatro Olímpico de Vicenza– y la familia de los Romanov se sienta a la mesa acaso por última vez.

Porque el Hermitage era también la sede del famoso Palacio de Invierno tomado el 17 de noviembre de 1917 por los soviets, que arrestaron y fusilaron al zar Nicolás y los suyos. Embargado de melancolía, Sokurov -especialista en pintar todo aquello que termina– ha dedicado hasta ahora toda su obra a un único género poético: la elegía. *El arca rusa* es apenas la segunda de sus películas que se conoce comercialmente en Argentina, pero su filmografía, cuyos primeros títulos datan de fines de los años '70, tiene ya un volumen gigantesco. Entre sus varias decenas de documentales (contra lo que podría esperarse de un esteta de la forma, la producción documental de Sokurov casi duplica en número a las ficciones), nada menos que siete incluyen la palabra "elegía" en el título.

Como ya lo sugería *Madre e hijo*, la agonía es uno de sus temas obsesivos. Sokurov filmó los últimos días de gente tan diversa como Andrei Tarkovsky (*Elegía rusa*), Hitler (*Moloch*), Lenin (*Taurus*), una anónima anciana japonesa (*Dolce*) y hasta los restos del viejo ejército soviético en operaciones en Afganistán (*Spiritual Voices*). Poco sorprenderá, pues, que dedique una de sus películas más ambiciosas a cantar los últimos días de la realeza y la aristocracia rusas. A cantar, y a bailar: una de las escenas más justamente famosas de *El arca rusa* es la recreación del último y fastuoso baile celebrado en el Hermitage en 1913. Durante diez minutos, la orquesta filarmónica conducida por Valery Gergiev ejecuta una mazurca de Glinka mientras centenares de oficiales del ejército zarista y sus mujeres giran –junto a la cámara de Tilman Buttner– en círculos que quieren ser infinitos.

La última ola

Significativamente, Sokurov elige cerrar su visita al Hermitage con la secuencia del último baile de los zares. Después llegarán los bolcheviques, anunciados por esas aterradoras explosiones que se escuchan fuera de cuadro. Es coherente: momentos antes, el narrador había calificado la revolución de octubre como una tragedia. La cámara de Sokurov sale entonces del palacio y se detiene en la brumosa inmensidad del Vilna, que la voz del realizador asocia con el carácter "eterno" de la Madre Rusia. Una Madre Rusia cuyo hogar sagrado es el Hermitage. En el afiche del film, el museo aparece envuelto en una ola gigantesca, terminal. El sentido del título se ilumina: el Hermitage, como el arca de Noé, encierra y conserva los restos de una civilización (para ser precisos, de la civilización europea de los siglos XVIII y XIX) amenazada de muerte por un diluvio atroz: la contemporaneidad. Es difícil discutir la excelsa dimensión formal de *El arca rusa*; tan difícil, quizá, como ignorar su luctuosa desesperación y su compulsión a fetichizar el pasado, la única patria, según Sokurov, donde lo Sublime no corre riesgos. Я

AGENDA

domingo 2



Arte del futuro
Continúa el tercer Encuentro sobre Tecnología y Experimentación artística "Los futuros del futuro" dentro del ciclo Arte en progresión, dedicado a explorar y exhibir la producción de artistas jóvenes y emergente. Tres curadores, responsables de tres propuestas distintas, presentan una selección de arte interactivo y robótica, música electrónica, festival de videoclips y actuaciones acústicas espontáneas.
De 16 a 23, también viernes, sábado y domingo 9 en el Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551. **Gratis**

lunes 3



Clara semimontada
En el ciclo 4x4 teatro en formato semimontado, la directora Vivi Tellas fue convocada para explorar los textos teatrales de la contemporánea autora alemana Dea Loher (1964). El resultado: *Las relaciones de Clara*, Loher propone un personaje confrontado con la insoportable cotidianidad y en la puesta de Tellas, Carolina Fal hace gimnasia escuchando un radioteatro dirigido por Alberto Migré.
A las 20 Goethe-Institut, Corrientes 319. Las localidades se retiran el mismo día desde las 18.30. Repite el martes. **Gratis**

martes 4



Lars inédito
En el ciclo "Lars Von Trier inédito: el horror y la gracia", se exhibe *El elemento del crimen* (Dinamarca, 1983), la ópera prima del creador y traidor del dogma donde presenta un futuro de catástrofes ecológicas, donde un detective policía se vale de la hipnosis para investigar crímenes sexuales contra mujeres jóvenes. Con Michael Elphick, Esmond Knight, Me Me Lei y Gerald Wells. Copia en video.
A las 21.30 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**



MÚSICA

Manías Irina Hauser presenta *Mujer tenías que ser*, canciones españolas, danzones, boleros, tango y rock and roll. Si hay desgracia que venga con humor.
A las 20, inaugurando La Constitución, Pedro Echagüe 1373. Entrada: $ 3.

Quinteto En el ciclo "La milonga escucha", se realiza un concierto de Sonia Possetti Quinteto. Una nueva historia del tango se teje con las propuestas más renovadoras de la escena contemporánea.
A las 19 en Porteño y Bailarín, Riobamba 345, 4308-1279. Entrada: $ 10.

CINE Y DANZA

Francés En el ciclo "Clásicos franceses de los años '30", se exhibe *La bestia humana* (1938), una adaptación de Jean Renoir de la obra homónima de Emile Zola. Con Jean Gabin, Simone Simon, Blanchette Brunoy y Fernand Ledoux. Material cedido por la cinemateca de la Embajada de Francia. Con debate.
A las 19 en Aráoz 1460 PB 3, 4854-6671. Entrada: $ 3.

Debate Ciclo de video debate sobre *Corre Lola corre*, de Tom Tykwen. Un espacio donde poder compartir una película a través de la reflexión, el intercambio y el enriquecimiento mutuo.
A las 20, Instituto Sicrea, Palestina 681. Entrada: $ 4 (incluye té o café).

Mariposa Estrena *Efecto Mariposa*, una obra de danza-teatro de la Compañía Pata de Ganso con dirección de María José Goldín. El espíritu de la Teoría del Caos abordado desde la perspectiva de la vida cotidiana.
A las 21 en el Centro Cultural de la Cooperación 1543. Entrada: $ 5. Reservas al 5077-8000.

ETCÉTERA

Té Continúa *Trébol de cinco bocas*, una performance poética de Fernando Noy que en una fusión de teatro y poesía invoca a las musas Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Adelia Prado, María Rosa Di Giorgis y Amelia Biagioni para tomar el té.
A las 17 en el Centro Cultural Konex, Córdoba 1235. Entrada: $ 5 (té incluido)

Historia La histórica calle Alsina desde Perú a Balcarce: 300 metros que cuentan más de 300 años de historia. El arquitecto Carlos Moreno da una charla sobre "El patrimonio hoy. Una herramienta para afirmar la identidad". Además, exhibición y venta de artesanías indígenas.
De 12 a 18 en la Librería del Avila, Alsina 500. **Gratis**

ARTE

Milagro Inaugura la exposición de Graciela Genovés *Para Julia*, su pequeña hija.
A las 19 en Colección Alvear de Zurbarán, Alvear 1658. **Gratis**

Tiempos Inaugura la muestra *Cuestión de tiempos*, telas y papeles de Antonia Guzmán.
A las 19 en Niko Gulland, art dealer, Bulnes 2241, PB B. **Gratis**

TEATRO

Corán Función de *Bizarra revivido*. Toda la saga en dos semanas, un capítulo cada día. Capítulo 6: *¡Ay, si el Corán fuera más claro!*
A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 3.



MÚSICA

Marimba Marina Calzado Linage presenta su primer cd *Marimba De Buenos Aires*, donde conviven lo popular con lo clásico, el tango y la música de cámara. Una joven marimbista de creciente carrera que inicia su camino como solista y ahora muestra su arte junto a compositores de su generación.
A las 18 en el Teatro Colón, Libertad 621. Entrada: $ 2. Boletería al 4378-7344.

ETCÉTERA

Evolución En el ciclo de charlas para la evolución se realiza el encuentro "Calendario y profecías mayas", a cargo de Federica Zosi.
A las 19 en la Plaza del Zorzal, Shopping Abasto, Corrientes 3247. **Gratis**

Filosofía Está abierta la inscripción para el seminario intensivo de arte y filosofía, a cargo de Muriel Redelico y Lamberto Arévalo. Dos días de trabajo en la naturaleza, con técnicas artísticas y filosóficas para desarrollar potencialidades expresivas. Se realiza el 15 y 16 de noviembre.
Informes al 4855-5360 o 4433-1913, jira@arnet.com.ar

Libros En El hablador se encuentran libros usados, agotados, raros. Y si no encontrás alguno o necesitás asesoramiento sobre autores, temas, editoriales, comunicate. Además, listados sobre temas específicos.
Todo en Cabildo 2280, local 7, 4783-4804, elhablador@fibertel.com.ar



ARTE

Gasset Inauguración de la muestra homenaje *José Ortega y Gasset. Sus viajes a la Argentina*. Paneles, fotos y textos del filósofo español que recorren su impacto e influencia en el país. Además, cartas, vitrinas con ejemplares regionales, fotos con Victoria Ocampo, caricaturas y más. Fundación Ortega y Gasset Argentina.
En el Centro Cultural Borges, Viamonte y Florida. 5555-5452 y 4314-2809

Hábito En la presentación de *hábito Malba. 4 Actos*, el diseñador Sergio De Loof presenta *Muy cerca*, un objeto para la primavera-verano. Mucha piel, mucho cuerpo. Con desfile.
A las 21 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415.

Múltiple Inauguran las muestras de pinturas de los artistas Luis Alberto Altieri *Del cielo, de la tierra, del agua* y Carlos Sánchez, *Cielos en el reino del alma*.
A las 20 en Multiespallo IV, en Uriarte 1332. **Gratis**

MÚSICA

Acústico Paola Gamberale Trío presenta su disco *Pulso en sed*. Paola Gamberale (guitarra y voz), Claudio Risso (batería y voz); Pablo Tozzi (contrabajo y voz).
A las 20.30 en el Teatro Presidente Alvear, Corrientes 1659. Entrada: $ 2.

Jazz En el ciclo "Jazzología", Marcela Romero presenta *A todo... jazz.* La joven pianista será acompañada por Juan del Barrio (MIA, Spinetta Jade) y Pablo Martínez Zuviría, el saxofonista Sebastián Mazzalupo (El Heladero) y el trompetista Miguel Angel Tallarita (Los Pericos).
A las 20.30 en el Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551. Entrada gratuita; se retira dos horas antes de la función.

Revueltas El conjunto británico Smith Quarter presenta piezas nunca escuchadas en Argentina de Silvestre Revueltas y de Steve Reich.
A las 20.30 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 8.

ETCÉTERA

Libro Presentación del libro *Un refugio en la memoria. La experiencia de los exilios latinoamericanos en México*, de Eugenia Meyer. Con Rosario Green, embajadora de México, la escritora Tununa Mercado y más.
A las 19 en el Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. **Gratis**

Poyensa Función de *Bizarra revivido* con la presentación del capítulo 7: *Puerto Poyensa y las Puertas del Diablo*.
A las 19 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 3.

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a **pagina12@velocom.com.ar** Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una

miércoles 5



Hábito Churba

En el segundo día de *hábito Malba. 4 actos*, una serie de desfiles organizados por la curadora Andrea Saltzman, el diseñador Martín Churba presenta *Trapita*, un "objeto" diseñado especialmente que historiza la trama entre el diseño y la superficie donde se proyectan infinitas imágenes que visten desde el cuerpo al espacio. El desfile podrá ser fotografiado por el público con cámaras sorpresa.
A las 21 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. **Gratis**

jueves 6



Subsuelos de BA

En el ciclo "Retrospectiva Buenos Aires I, II y III", se proyecta *Buenos Aires I* (1991), un documental de Rafael Filippelli con guión de Adrián Gorelik, Beatriz Sarlo y Graciela Silvestri y voces de Carlos Portantiero, Oscar Terán y Daniel Samoilovich. Subsuelos, músicas de fábricas y los camiones de una ciudad imaginaria. Buenos Aires pudo ser muchas ciudades, pero hoy es un proyecto trunco.
A las 21.30 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

viernes 7



Divinas Trinidades

Cerrando el ciclo 2003 de la serie Divinas Trinidades, en el Hotel Pop Boquitas Pintadas, se inaugura la muestra *Puestos* o la conflagración de un artista visual (Martín Alomar), un músico (Flavius E) y una escritora (Gabriela Bejerman). Curador: Rubén Zerrizuela. Foto instalación + puestavisual + música + textos. Una exploración en el mundo de las discotecas, la noche, el baile y los estimulantes.
A las 21 y todo noviembre, en el Raumkunst de Boquitas Pintadas (pop hotel), Estados Unidos 1393.

sábado 8



Nena peach

Para los que se perdieron The Police en la City y Mano Negra en Obras, llega la revancha. En un concierto sólo para 700 personas, Peaches presenta el show más provocador, plagado de contenido erótico. Una oportunidad para conocer a la nena más zarpada del rock, después de su grabación con Iggy Pop y una semana antes de su gira europea con Marilyn Manson. Para evacuar dudas, *www.peachesrocks.com*
A las 21 en Unione e Benevolenza, Perón 1372. Entrada: $ 25. Ticketek 5237-7200.

CINE Y TEATRO

Terror En su ciclo "Licatropía y hombres lobo", el Cine Club La cripta exhibe *El lobo humano de Londres* (1935), de Stuart Walker. Con Henry Hull, Warner Oland, Valerie Hobson. Y en las variedades: *Los tres chiflados*. En dvd con subtítulos.
A las 22 en El local, Defensa 550. Entrada: $ 2.

Godard Se exhibe *Los carabineros* (1962), una película sobre la guerra, de la etapa más bizarra y políticamente incorrecta de Jean-Luc Godard.
A las 21 en La Tribu, Lambaré 873. Entrada: $ 2.

Democracia En *Bizarra revivido* se realiza una nueva función del capítulo 8: *La democracia es el peor de los sistemas que se conocen*.
A las 19 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 3.



ARTE

Imaginal Primer día de exhibición de la muestra *Reino imaginal, del cielo, de la tierra, del agua*, de Luis Alberto Altieri. Una serie que habla de la elocuencia de Eros como fuerza vital generadora de mundos plurales.

Gráfica Durante todo el mes se podrá ver la muestra *Antonio Seguí, obra gráfica*.
De martes a domingos, de 11 a 20, y hasta fin de mes en el Museo de la Universidad de Tres de Febrero, Valentín Gómez 4838 (Caseros). **Gratis**

Alberti La Embajada de España invita a la inauguración de la exposición *Rafael Alberti: Sobre los ángeles*, con motivo del centenario del poeta. Presenta el embajador de España, Manuel Alabart, y el director de la Biblioteca Nacional, Horacio Salas.
A las 18.30 en la Sala Leopoldo Marechal de la Biblioteca Nacional, Agüero 2502, 1º piso. **Gratis**

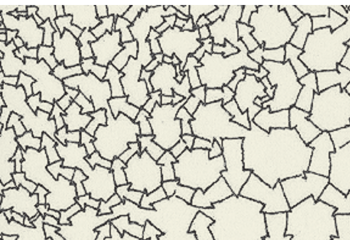
Fotos Inaugura la exposición de fotos de Pablo Cabado. Curador: Alberto Goldenstein.
A las 19 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

ETCÉTERA

Música Los Números (Nicolás Sznek en piano y percusión; Javier Vaccaro en guitarras y Fabio Lannutti en voz y guitarras) presentan *Hermosas canciones desesperadas*. Además, performances de Juan Martínez y El Ombligo.
A las 21 en Espacio Macabro, Niceto Vega 4959. Entrada: $ 3.

Poesía El Centro Cultural de la Piedra Movediza convoca al Séptimo Concurso Nacional de Poesía, Tandil 2003, que contará con un primer premio de 2 mil pesos, publicación y jurado internacional.
Informes en www.lamovedizacultural.com.ar

Intensivo Abrió la inscripción para un taller intensivo de fotografía dictado por Rerto Camarra: 6 clases más una salida fotográfica.
Informes en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, 4807-6340.



ARTE

Tres Los tucumanos Geli González, Pablo Guiot y Rosalda Mirabella presentan *Tren en línea*, una producción artística que asegura la buena protección de Venus sobre tu signo.
Hasta el 7 de diciembre en Lomo, Costa Rica 4661. **Gratis**

Heredia Inaugura *Cinco colecciones. Dibujos y Esculturas*, del controvertido Alberto Heredia, fallecido en 2000. Más de 40 obras, la mayoría, dibujos y esculturas de pequeño y gran formato.
De 10 a 21 y hasta el 14 de diciembre en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Entrada: $ 2.

MÚSICA

Tango Jacqueline Sigaut, la francesita tanguera, continúa presentando su segundo disco *Nada es casual* con un concierto junto a Caracol como invitado de lujo.
A las 21 en Gandhi/Notorious, Corrientes 1743. Entrada: $ 8, reservas 4371-0370.

Disco Marisa Mere presenta su disco *Ensueño,* canciones pop.
A las 21 en Magia, Cabildo al 3200. **Gratis**

Puente Nueva presentación de Puente Celeste en formato 100 por ciento acústico. Una original propuesta, cosmopolita y a la vez profundamente argentina. Poesía, complejidad y sensibilidad.
A las 21.30 en NoAvestruz, Humboldt 1857. Entrada: $ 8, 4771-1141.

Romanticantes En el ciclo de Música Popular, se presenta el grupo vocal Romanticantes para presentar su repertorio de baladas, boleros y canciones románticas.
A las 20 en Espacio Ecléctico, Humberto Primo 730. Entrada: $ 5 (con consumición).

TEATRO Y CINE

Trampa Presentación del capítulo 9 de *Bizarra*: *El amor es una trampa para ratones*.
A las 19 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 3.

Gatsby Se exhibe *El gran Gatsby* (1974), de Jack Clayton, en el ciclo "Cinegrafía".
A las 19 en la Biblioteca Gálvez, Córdoba 1558. **Gratis**

LITERARIAS

Poesía Comienza el encuentro de poesía argentina y brasilera "Poética de la contemporaneidad". Con Delfina Muschieti, Celia Pedrosa e Italo Moriconi.
A las 18 en la Fundación Centro de Estudos Brasileiros, Esmeralda 969, 4313-6448/9.

MÚSICA

Champions Presentando *Protoradio* y luego de su gira por el conurbano sur, los gestálticos Champions vuelven a ofrecer su cóctel de música free, canciones y rock suburbano.
A las 23 en El Especial, Córdoba y Julián Alvarez. Entrada: $ 5.

Pianistas Concierto de Nora Sarmoria y Lilian Saba, compositoras y pianistas que reinventan el folklore.
A las 22 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada $5

LITERARIAS

Poéticas En el ciclo de lecturas poéticas "Vengan a leer al Rojas", se realiza una mesa redonda sobre "Barrio, criollismo moderno y tradición". Leen: Rodolfo Edwars, Ná Kar Elliff-ce y Alejandro Ricagno.
A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Poesía Continúa el Encuentro "Poética de la contemporaneidad" con las exposiciones de Florencia Garramuño, Ana Cristina Cesar y Tamara Kamenszain.
A las 18 en la Fundación Centro de Estudos Brasileiros, Esmeralda 969.



TEATRO

Lengua Siguen las presentaciones de *Lengua madre sobre fondo blanco*, de Marian Obersztern, creadora de *El aire alrededor*, del ciclo Biodrama.
A las 23 en el Espacio Callejón, Humahuaca 3759, 4862-1167.

Café Presentación de *El último café*, de Carla Conti, una mirada divertida del "más allá". Con puesta en escena y dirección general de Luis Rosatti. *A las 21 en el Club del Actor, Juan B. Justo 2960. Entrada: $ 5.*

Heridas Estrena la obra *Imágenes secas, palabras heridas*, de Verónica Médico. El secreto es ya insoportable, asfixiante.
A las 21 en el Teatro La Usina, México 2993. Entrada: $ 7, estudiantes y jubilados $ 5.

Grotesco Dentro del Festival El movimiento continuo, se presenta *Una chifladura mecánica de Armando Discépolo*, con dirección de Adrián Garelik. Los planos de la máquina del movimiento.
A las 22.30 en el Teatro del ArteFacto, Sarandí 760. Entrada: $ 5.

ETCÉTERA

Pintura Alicia Levich inaugura su exposición de pintura. Una fiesta del color, el desborde y la pasión.
A las 19 en la Facultad de Derecho de la UBA.

Libro Presentación del libro *Género y ciudad*, del Consejo del Plan Urbano Ambiental, la Dirección General de Estadísticas y Censos y de la Dirección General de la Mujer, Asociación de Mujeres Arquitectas e Ingenieras.
A las 16 en Salón Storni del Café Tortoni, Av. de Mayo 825.



MÚSICA

Cabarenui Velada de canciones de Kurt Weill cantadas por Tristana Ferreyra, con Diego Ruiz en piano y puesta de Marifé Perales. Ella se prepara para un largo viaje y nos despide con el relato de sus sueños.
A las 22.30 en La Manufactura Papelera, Bolívar 1582. Entrada: $ 7.

Rial Los hermanos Esteban y Santiago Rial compartirán, junto a Esteban Castell, un festival de canciones en pleno centro porteño.
A las 17 en la Plaza Seca del Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551. **Gratis**

TEATRO Y CINE

Circo Espectáculo para adultos de *Clowns no perecederos*, dirigido por Cristina Martí. 30 actores-clowns, risa y solidaridad.
A las 19 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: un alimento no perecedero.

Colón Funciones de *Colón, Quijote del océano*, una creación colectiva del grupo Varas, con dirección de Martín Urruty. Con Fernando Ritucci, Gabriela Maiarú, Santiago Traverso y Sebastián Polito.
A las 21 en el IMPA, Querandíes 4290. Entrada: $ 5 y 3.

Danza Se presenta la obra premiada en el ciclo "Al fin solos", *Nai-Long*, de Alejandra Ceriani.
A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 3.

Francés En el ciclo "Clásicos franceses de los años '30", se exhibe *Para nosotros la libertad* (1938), de René Clair. Con su optimismo lúcido y ternura, Clair anticipa las preocupaciones de Chaplin en *Tiempos modernos*.
A las 20 en Aráoz 1460, PB 3, 4854-6671. Entrada: $ 3.

ETCÉTERA

Eloísa Presentación colectiva de los libros de *Eloísa Cartonera*. Con incansable firma de ejemplares, música en vivo, baile, chicas, chicos, animales, fuegos artificiales y dj Norma para el cierre.
A las 24 en el Bar Salomé, Córdoba y Billinghurst. **Gratis**

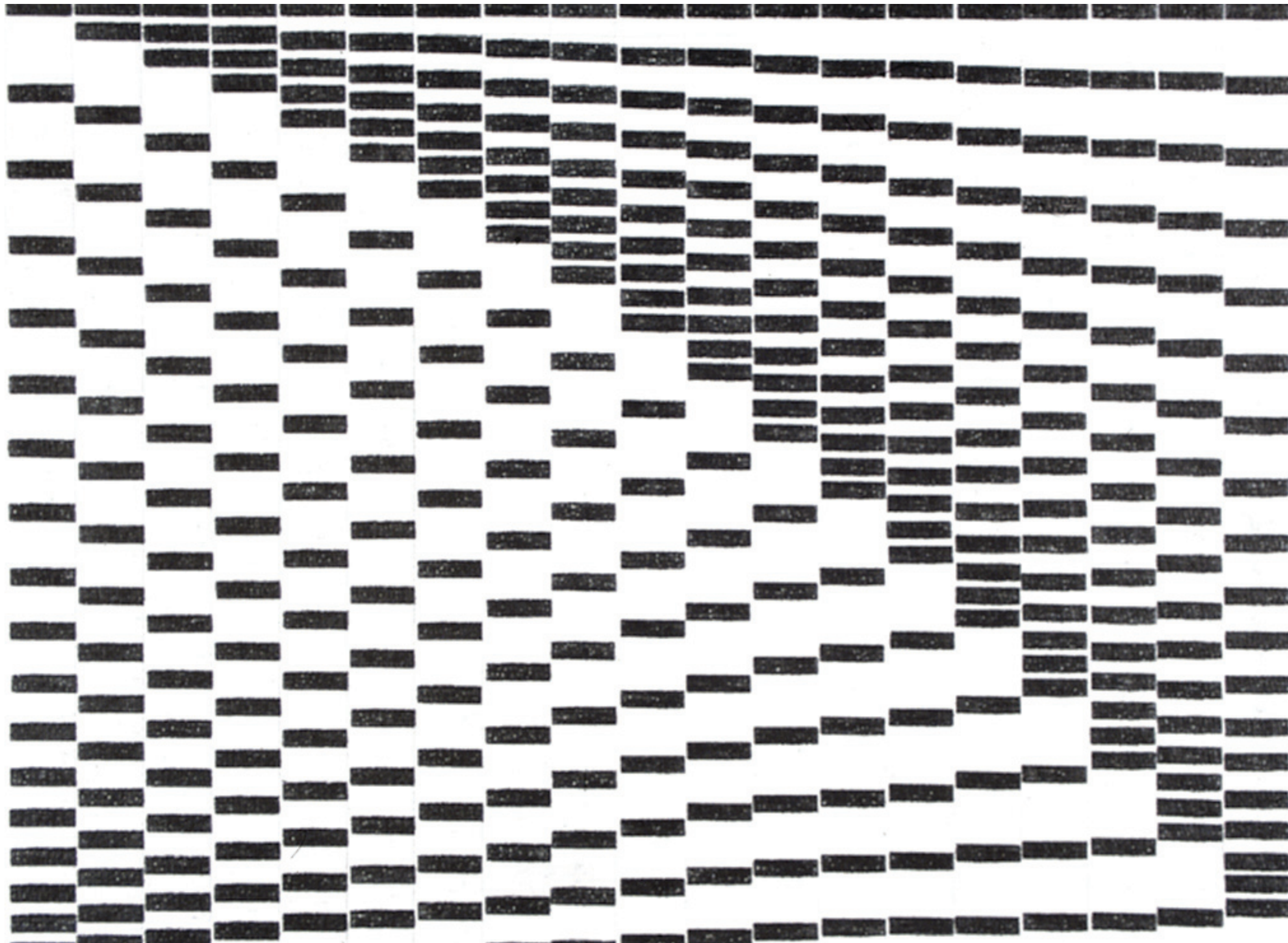
Emancipación En el Taller memorias de la emancipación, Daniel Mazzi presenta: Orígenes, trayectoria y vigencia actual de los movimientos maoístas.
A las 10 en Beruti 3325. Informes a blas@abaconet.com.ar **Gratis**

Tíbet Taller de armonización con cuencos tibetanos, a cargo del Lic. Marcelo Podestá.
A las 18. Arancel: $ 10.
Informes al 4827-1473.

Chicos Para chicos de todas las edades un recorrido por las calles de Villa Crespo para redescubrir el barrio a través de juegos.
A las 15 en la Biblioteca Popular Alberdi, Acevedo 666, 4582-5172. A la gorra.

descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.





La lección de geometría

PLÁSTICA 1 Concretista fundacional, socio de Maldonado, Hlito, Iommi y Lozza en la primera vanguardia organizada que afirmó la abstracción en la Argentina, y dueño de una obra que es una de las historias claves de la sensibilidad estética vernácula, a los 91 años, Manuel Espinosa vuelve a exponer. Y la ocasión es toda una oportunidad para conocer la vasta obra sobre papel (gran parte de ella nunca antes exhibida) de un artista que logró desembarazarse del rigor teórico y las estrategias formales para disfrutar reescribiendo la historia del arte geométrico.

POR MARÍA GAINZA

No hay nada tan refinado como las geometrías. Es así: ni un traje Chanel, ni los pañuelos Hermès, ni siquiera unos zapatitos Prada pueden hacerle sombra a la privada emoción que significa toparse en medio del caos contemporáneo con unas líneas austeras, calibradas en su punto justo. Es un puñetazo en el estómago. Como un flechazo directo en la frente. Algo así como lo que sucede frente a las obras de Manuel Espinosa que, exhibida en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, de un sopapo nos refrescan que el mejor arte geométrico, debajo de su austeridad, está sostenido por tirantes de acero.

–Hay obras maravillosas –dice Espinosa-. Tome Mondrian, por ejemplo. Tiene un rombo a 45 grados con una sola línea horizontal y otra acá en este ángulo que corta, es magnífico. Que haya logrado expresar tanto con tan poco, eso me sigue maravillando. Y claro, después está "Blanco sobre blanco" de Malevich, una cosa extraordinaria. Me emociono de solo pensar que alguien haya llegado a eso y que el cuadrado no esté ortogonal sino un poco inclinado. Imagínese. En algún momento hice un blanco sobre blanco pero sin acordarme de Malevich porque de haberme acordado no me hubiera atrevido a hacerlo. Jamás.

A los 91 años sabe de lo que habla. Concretista fundacional, Espinosa constituyó, junto a Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi y Raúl Lozza, entre otros, la primera vanguardia organizada que afirmó la abstracción en el país. Muy brevemente, el itinerario de lo que es una de las historias claves de la sensibilidad estética argentina, se puede dar por iniciado con la publicación en 1944 de la revista *Arturo*, que propone un arte concreto, con base científica, centrado en la línea y el plano, la lucha contra la ilusión pictórica (la idea del cuadro como ventana a un mundo real) y el rechazo a la idea romántica –y por ende decadente– de creación. Al tiempo sus integrantes se dividirán en bandos: por un lado la línea más dura de la Asociación Arte Concreto-Invención (Espinosa se ubicará por aquellos años dentro de este grupo) ligada a Van Doesburg, quien por 1930 había acuñado la denominación "arte concreto"; y por otro, el Madí, menos rígido en sus posturas. Al tiempo Lozza se corta solo y funda el Perceptismo. Muy a grandes rasgos ésa es la historia.

Los cuartitos mentales

–Perdí todas las obras de arte concreto. Tenía un estudio, hice un viaje y cuando volví la casa no estaba más, la habían demolido y habían labrado un acta que decía que un fulano de tal se llevaba las obras. Pero cuando fui a buscarlo nunca lo encontré... era un cuento. Probablemente habían tirado todo.

No es una anécdota más. Este empezar de cero parece a la distancia un desafío del cual Espinosa sacó ventaja. El destino lo expulsó, le dijo "ahora a andar solito". Y Espinosa juntó sus muy concretos elementos y echó a caminar sin mirar hacia atrás. Conocer su vasta obra sobre papel, gran parte de ella nunca antes exhibida, es un lujo, sobre todo porque significa espiar en los cuartitos mentales de un artista que logró desembarazarse del rigor teórico y las estrategias formales para disfrutar rescribiendo la historia del arte geométrico. Espinosa vio que el camino era angosto y eligió trabajar al margen de la ruta antes de quedar inmortalizado en un libro de recetas.

–No tenía ni registro de lo que guardaba, estaba todo en una cajonera que de tan pesada ya no la abría desde hacía años. Un día Laura Buccellato y Marion Helft se presentaron y me acorralaron en un rincón. Se llevaron 363 dibujos y hay muchísimos más, pero, ¿le gustó el montaje? Tenía miedo de que fuera un bazar persa.

Todo lo contrario: equilibrios y tensiones. Los trabajos se nos presentan como modelos de percepción. El montaje clásico y sobrio, sin volteretas ni guiños cancheros, guía, y uno sabe que está en buenas manos, que hay que dejarse llevar como la mujer en el tango. Son piezas ordenadas de un rompecabezas gigante, nacidas para ser vistas así, en conjunto, y tanto es así que cuando terminamos el recorrido sentimos esa amable satisfacción al levantarse temprano para aprovechar el día: no es sencillo pero rinde. Cada serie, cada variación, tiene su sentido en el tablero. Ilustran, como diría Argan, el modo en que Espinosa ha pensado sus "morfemas espaciales".

Los agujeros de Colette

Lo que ves es lo que hay. Pigmentos, colores, materia, líneas, variaciones de círculos y cuadrados. Con tal bombardeo de imágenes en la calle, estas geometrías actúan como gotas de colirio para los ojos cansados. Torres García decía que el arte concreto argentino era demasiado frío, más adecuado al temperamento nórdico de los neoplasticistas. Maldonado le contestó caricaturizando esa clasificación y proponiendo hacer un "arte ice-cream para uso holandés y arte allo spiedo para uso meridional".

Cuando en 1947 Espinosa exhibió en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos junto a Tomás Maldonado, ya por entonces Edgar Bayley anotó en el prólogo el elemento de "emoción contenida" de las obras. Europa vino más tarde, en 1951, no en forma de un viaje iniciático sino simplemente como paseo para confirmar intuiciones. Pasó por Suiza, París, Bélgica, Holanda. En los '60 volvió a Roma, donde entró en contacto con el diseño textil y el Op Art. De vuelta en Buenos Aires se presentó a un concurso de la empresa Hisisa Argentina.

–Me tiré el lance de presentarme porque siempre necesité el dinero. Llevé unos cuantos dibujos y finalmente me dieron el premio. Ellos querían ampliar su colección de estampados con diseños de artistas, algo que después nunca se hizo. Los papeles con los agujeritos pertenecen a esa serie pero tengo que admitir que eran perforaciones más chicas y que con el tiempo se han abierto. En cualquier momento se parecen a un Fontana. Colette, salí del sillón. Es que no se deja cortar las uñas. ¡Mire cómo está todo perforado! Sí, sí, ella también trabaja, va a exponer.

Casualmente parte de la generación del 90 en Argentina rescató la estética del diseño.

–Ah, no tengo ni idea. Es que casi no tengo contacto con la pintura. Salgo poco. Hace unos años fui a París a ver la muestra de Cézanne, de quien todo parte, y tuve que visitar el museo en silla de ruedas, lo que determinó que viera todo desde abajo, como en escorzo.

Pero para alguien que dice estar apartado del mundo, está muy al tanto. Sabe que en Ruth Benzacar hay una muestra de Aizenberg y que el Malba planea otra de Jorge de la Vega.

–No, sí, sí, algunas cosas de la Nueva Figuración me han gustado, en especial la potencia de Macció, quien para mí era el mejor de todos.

Cuénteme sobre la fascinación por la ciencia y la tecnología que existió en los artistas del 40.

–Lo único que le puedo decir es que una vez me encontré con Tomás Maldonado en la Plaza San Martín, era el día en que habían tirado la bomba sobre Hiroshima y él me dijo: Ah, se ha logrado la energía atómica. Pero para mí fue el fin del idilio.

La planta quita luz

Imposible pedirle a un artista más honestidad. Están sus obras más filosas, donde apenas dos líneas negras sobrevuelan el plano casi sin tocarlo, como amagándole a un lápiz finísimo que busca encerrarlas y los frisos de violetas, negros y marrones que van mutando a verdes y rojos, mientras alternan transparencias y superposiciones. Después, sobre las mesas, andan unos dibujitos ópticos en grafito que en su sutileza dan ganas de escuchar a Satie.

¿Reconoce saltos, giros, desvíos en su carrera?

–La verdad es que pocos. A veces creo que siempre he estado haciendo la misma obra.

William Blake decía que si un loco insiste con su verdad pronto se volverá un genio.

–Sí, sí, eso está muy bien. Igual, ahora que sacaron todas las obras a la luz y las volví a ver, empiezo a entenderlas mejor. Lo que más me interesa son los negros. Creo que ésa era una dirección interesante. Hace unos años se los mostré a una galerista que me increpó: "¿M'hijo, por qué usted no ha llevado esto al lienzo?".

Es que la delicadeza del papel está tan íntimamente ligada a la sensualidad de las formas que uno siente que Espinosa sabía lo que hacía, que eligió este soporte porque ahí sintió que sus figuras estaban en casa. –Ahora hice trombosis en el ojo y he perdido mucho la vista. Recuerdo que cada vez que el derrame menguaba me ponía a dibujar desesperado.

¿Hacia dónde iría su pintura hoy?

–No tengo dudas de que haría trabajos completamente geométricos.

¿Qué hay en esas persistentes y obstinadas formas que resulta tan fascinante? Una visión clara como una raya trazada con una lapicera Rotring, que nos hace contener el aliento para no arruinarle los trabajos a Manuel Espinosa. Y al alejarse se tiene la repentina intuición de que las geometrías nos van a seguir. Que no importa que doblemos en la esquina, ellas buscarán la forma de dar la vuelta y encontrarnos. R

Manuel Espinosa, Antología sobre Papel, ***en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, del 16 de octubre al 23 de noviembre.***



La gracia crítica

PLÁSTICA 2 Surfeando entre formatos, soportes y tecnologías diversas, Martín Kovensky pone a dialogar al arte con la política buscando el punto de fuga que desconcierte a lo real.

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

Martín Kovensky siempre fue consciente de que la percepción de una imagen se da mediante un proceso: el de la imaginación. Quizá por eso, como generador de imagen, se atreve a visualizar y a imaginar una obra en expansión, infinita, mutante, amorfa... Nómade. Curada por Rodrigo Alonso, *Mirada nómade* es una exposición del proceso creativo en el que Kovensky vive e interviene en forma cotidiana en los medios, ya sea gráficos –desde su trabajo como ilustrador en el diario *La Nación*– o digitales –desde su sitio web *www.kovensky.com*, donde realiza sus experiencias de *net-art*.

Kovensky nunca fue un artista convencional. Del cuaderno Rivadavia a la computadora ha desarrollado, sin enunciarlo jamás, una especie de situacionismo cualquierista: no hay objeto que no le sirva para indagar y revolucionar desde sus dibujos la vida cotidiana, concediéndose siempre un margen para la experimentación, el error, la sorpresa. Si la velocidad es un elemento esencial de la cultura mediática, Kovensky la usa (la desvía) como antídoto para reinsertar la figura humana en el paisaje. Quizá por eso sus dibujos, sus garabatos y sus monigotes siempre están a punto de salirse del cuadro. Espontáneos y hasta burlones, parecen grafitis hechos por un gracioso.

Sin embargo, esa gracia convive con una seriedad que le da a su trabajo un toque dramático y urgente. A pesar de que a esta altura es un artista de amplia trayectoria en los medios y el ambiente artístico oficial, sus intervenciones siguen cultivando una "mirada nómade" que hace zapping entre recortes periodísticos, mira por el visor de la cámara digital y se vale de la fotografía, la pintura, el montaje, lo analógico y los soportes digitales. Cualquier cosa puede –eventualmente– trazar algún punto de fuga que enriquezca las noticias sin perderlas nunca de vista. La mirada panorámica de Kovensky no se limita a una operación estética: en sus dibujos, el diálogo entre arte y política es permanente, y los distintos fragmentos de la realidad se integran en un *collage* único que puede tomar la forma de un libro, un ensayo en imágenes (es el caso de *Limbo*), un sitio web o, en este caso, una instalación como *Mirada nómade*.

En algunos dibujos digitales, las huellas del trazo Kovensky, a esta altura inconfundibles, no sólo no se ocultan sino que se exaltan, trazos incompletos y dinámicos que confirman su intención de no perder su subjetividad. Con vigor y expresividad, la gráfica ha invadido lo digital con una naturalidad pasmosa. Como señala Rodrigo Alonso en el texto del catálogo, "esas figuras son las portadoras de un impulso comunicativo que exterioriza el pensamiento de su autor en la forma de comentario visual. Funcionan, casi, como los elementos de un lenguaje que se propaga, si bien con códigos propios, haciendo oídos sordos a convenciones formales, pero sin descuidar el diálogo franco con el espectador". En el intercambio ameno que propone, Kovensky describe un universo donde las pantallas conviven de manera crítica con los sujetos que todos los días padecen sus manipulaciones. (Entre otras piezas, la muestra incluye la computadora del artista.)

El próximo paso del circuito son los tres bancos de colegio con esos cuadernos Rivadavia en los que Kovensky ejercita incansablemente su don del dibujo. Y la muestra se completa con un paquete de diarios enganchados desde el techo y listos... para ser tirados a la basura. Claro que entre esos ejemplares están los dibujos del propio artista. Lo curioso es que anadie se le ocurriría tirar alguno de los cuadernos Rivadavia, y más aún es que todavía nadie se haya robado ninguno de los "libros de artista".

Inteligente explorador de formatos, Kovensky sabe que lo digital –como formato, lenguaje y cultura– nos lleva paradójicamente al dibujo. Y quien dice dibujo dice idea. Forma de escritura anterior a la escritura, el dibujo es una forma elemental de expresión que sirve para expresar ideas. Y las ideas de Martín Kovensky nunca fueron tan transparentes. Si en su libro *Limbo. Argentina 2002. Un relato de imágenes* reflexionaba sobre las distintas facetas de la crisis y la metamorfosis social de la Argentina y sus habitantes, en *Mirada nómade* se despoja de todo lo accesorio y ofrece desde su singular perspectiva sus elementos de trabajo. Al sentido estético suma el sentido crítico, y a éstos agrega una dimensión pedagógica que termina delineando una muestra-documental limpia, lúcida, implacable. De las pinturas rupestres del Paleolítico a los dibujos de la Era Digital de Kovensky hay una continuidad histórica. En ese sentido, Kovensky es un artista moderno y primitivo a la vez, alguien que rescata el carácter mágico de la imagen y sabe cómo potenciarlo con las nuevas tecnologías. Claro que su mirada nómade tiene un eje muy preciso: el ser humano, hombre y mujer. Kovensky busca hacer foco directamente en los ojos del país. Desnudos, atónitos, apenas cubiertos por un banderín de la Argentina, en la pared de atrás, sobre el fondo de un agujero negro, emergen los dos protagonistas de una historia que el artista apenas sugiere, quizá porque sospecha que aún está por escribirse o dibujarse: Adán y Eva.

Mirada nómade ***de Martín Kovensky. En Filo Espacio de Arte (San Martín 975). Hasta el 7 de noviembre.***



POR MARIANO KAIRUZ



Los necios de la costa este

En la huella del juvenilismo problemático de Salinger, Burr Steers mezcla autobiografía y ficción y dispara contra su propia clase: la aristocracia del Este norteamericano.

A 52 años de su aparición, *El cazador oculto* sigue resistiéndose a ser filmada, pero la figura (o la sombra) de Salinger no deja de engendrar guionistas/directores que apuestan a renovar Hollywood desde ese espacio de límites más bien difusos llamado "cine independiente norteamericano". El caso más conspicuo de los últimos tiempos vendría a ser el de la dupla Wes Anderson-Owen Wilson: *Rushmore* (aquí conocida como *Tres es multitud*) y *Los excéntricos Tenembaum*. El más reciente es el de *Igby goes down*, la película de Burr Steers que esta semana sale directo a video con el título poco atinado de *Las locuras de Igby*. Dice Steers que su guión fue concebido originalmente como una novela, influenciado por sus lecturas juveniles de *La conjura de los necios* (John Kennedy Toole), la novela y los cuentos de Salinger, por supuesto, y algunos films de principios de los años 70, "películas viscerales que hablan de lo que es ser joven y tener todas estas cosas enormes adentro y ninguna manera de expresarlas, de cómo eso lleva a la destrucción".

No hace falta que Steers lo diga: todo aquél que se asome a su película sin información previa enseguida se descubrirá buscando cuánto hay de Holden Caufield en Igby Slocum (Kieran Culkin, hermano menor de *Mi pobre angelito* Macaulay). Igby es un adolescente errante, recién despedido de la escuela militar en la que lo depositó su madre –la siempre ausente, egocéntrica Mimi (Susan Sarandon), ahora enferma y postrada en su lecho de muerte–, que intenta encontrar un lugar entre un padre esquizofrénico (Bill Pullman) y un hermano mayor veinteañero, cínico y rapaz republicano con la mira en Wall Street (Ryan Philippe, el de *Juegos sexuales*, la versión *teenager* de *Las relaciones peligrosas*), y busca en vano refugiarse en un padrino y supuesto protector (Jeff Goldblum), que en realidad encarna en sí mismo ese mundo que el protagonista siente tan ajeno.

Pero la cuestión tal vez no sea tanto cuánto hay en Igby de Holden Caulfield como del propio Steers. Sobrino de Gore Vidal (y de Jackie Onassis), director debutante con algunas experiencias aisladas como actor secundario (*Pulp Fiction*, *Los últimos días del disco*, *Desnudos en Nueva York*), frecuentador asiduo de las salitas del off-Broadway, Burr Gore Steers confiesa a los 38 años que hay unos cuantos elementos autobiográficos en el protagonista (él mismo fue expulsado de un liceo militar), pero que lo que comparten autor y personaje es, básicamente, el mundo de pertenencia: una aristocracia algo rancia y ligada al poder político. Aquello contra lo que Igby se está rebelando, dice el autor, es "el privilegio del Viejo Dinero", "la riqueza y la demencia de varias generaciones de la aristocracia de la costa Este norteamericana". Un mundo quizás emparentado con el que describía trece años atrás *Metropolitan*, de Whit Stillman (otro hijo de una familia política neoyorquina).

Steers, que se negó durante años a convertirse en el último eslabón de una "familia de escritores y personas que se llaman a sí mismas escritores", se entregó por fin a su destino de narrador de la Costa Este tras la muerte de su hermano, víctima del sida. Ninguna afinidad, pues, con la Costa Oeste, esa parte de los Estados Unidos "donde la gente es muy literal y quiere las cosas de una manera más simple y formulaica".

Igby fue financiada de manera independiente, con el aporte de los actores y de una banda sonora hecha a base de "donaciones" de Coldplay, Badly Drawn Boy, los Dandy Warhols y Beta Band. Tras el discreto éxito del que gozó en su país, Steers se apresta ahora a adaptar *Lightning of the sun*, la novela de Robert Bingham que considera "el libro de mi generación: gente con dinero, en sus treinta y pico, que ha visto evaporarse la década que va de los 20 a los 30 años". R

Calles de fuego

En *Domingo sangriento*, Paul Greengrass reconstruye el aciago 30 de enero de 1972, cuando la policía de Derry (Irlanda del Norte) reprimió con brutalidad una manifestación antibritánica y encendió la mecha de un conflicto que no cesa.

"En cierto sentido, ése fue el día que propulsó a Irlanda del Norte a treinta años de conflicto", dice Paul Greengrass, director de *Domingo sangriento*, sobre el infame 30 de enero de 1972, día en que los *paratroopers* británicos abrieron fuego sobre los manifestantes que marchaban por las calles de Derry, en el Bogside católico, y dejaron un saldo trágico: trece muertos y catorce heridos.

Londinense de 47 años con más de diez de experiencia como documentalista, Greengrass se propuso evitar ciertos estereotipos del cine político y las dramatizaciones de hechos reales. Su película es nerviosa e inmediata, casi como el despacho de un corresponsal de guerra, y apuesta a la emoción en un par de escenas clave aunque sin sucumbir al golpe bajo. *Domingo sangriento* está basada en el libro *Eyewitness Bloody Sunday*, una historia oral compilada por el activista civil irlandés Don Mullan, y transcurre toda durante esa única jornada. De entrada delinea al personaje –real– de Ivan Cooper (James Nesbitt) en el preludio de lo que se suponía que sería una marcha más "contra el dominio unionista británico". "Si no marchamos, los derechos civiles están muertos", arenga el líder de la manifestación, un congresista protestante que hoy día sigue confesando un profundo sentimiento de culpa por haber guiado a varios habitantes de Derry hacia la muerte.

La película comienza cuando, anunciada oficialmente la prohibición de la protesta, Cooper decide presentar batalla. Sabe que los *paratroopers* se están organizando estratégicamente para llevar a cabo otro arresto masivo y ha salido a las calles a tranquilizar a la gente, ratificando las intenciones pacíficas de la protesta. Greengrass, cámara en mano, lo sigue en ese recorrido, mientras muestra en paralelo los preparativos de las fuerzas oficiales. Un jefe de la policía local manifiesta su malestar: entiende que la prohibición es sólo una provocación destinada a hacerles el juego a los políticos ingleses. Greengrass expresó su voluntad de no "demonizar" sin más a las fuerzas represoras, pero puede que sus declaraciones apuntaran a poner paños fríos sobre un film que fue acusado de "viciosamente antibritánico" por parte de los sectores más conservadores de la prensa y el parlamentarismo ingleses.

Porque, a decir verdad, cuando la marcha se pone dura (primero la bomba hidrante, luego el gas lacrimógeno y finalmente el plomo a discreción, cuando lo que se esperaba, a lo sumo, eran balas de goma), Greengrass alza un puño para filmar su material en granuloso 16mm y es implacable: el relato salta entre las facciones en pugna, pero nunca es ambiguo sobre quiénes son las víctimas. La policía aparece fusilando a manifestantes desarmados y luego, pasada la tormenta, "plantando" explosivos en los cuerpos de los civiles asesinados. Las escenas más intensas están inspiradas en un material registrado por el propio director en Filipinas, durante la revolución de Aquino: "Es el tipo de violencia que dura unos pocos segundos. Luego se ven los cuerpos que yacen alrededor. Uno no ve cómo las balas le pegan a la gente porque no sabe de dónde proviene el fuego".

El momento de mayor contundencia de la película (que algunos críticos compararon con *La batalla de Argelia* de Pontecorvo) llega sobre el final, cuando las calles de Derry todavía humean y Cooper vaticina ante la prensa británica e internacional las consecuencias que ese día nefasto acarreará para irlandeses e ingleses en los años que vendrán, y admite que ya no se siente de ánimo para intentar disuadir a "todos los jóvenes y niños que vayan esta noche a afiliarse al IRA". Sobre los créditos finales se lo escucha a Bono, de U2, presentando la canción inevitable: la canción sobre el día en que –dice Greengrass– "les fue entregado a los halcones el mango del látigo que flagela a las palomas". R



Que ves cuando me ves

Mezclando la cibervirtualidad, el video hogareño y las premisas de los reality show, nace un nuevo género del cine de terror adolescente. Sus dos primeros exponentes –*Miedo.com* y *La cámara secreta*– no auguran un futuro muy promisorio.

Como la burbuja del negocio *puntocom*, el fenómeno estaba destinado a trasladarse al cine y, tal vez, a cuajar en un subgénero igualmente efímero y volátil. El exponente más notable de la serie, que combina Internet, video y reality show, sería *El proyecto Blair Witch*, en el que el soporte de registro hogareño es central al argumento y el fenómeno del negocio (de un film de presupuesto ínfimo) se generó desde la red. A lo que hay que agregar, entre aquel estreno (hace cuatro años) y ahora, la popularización del formato Gran Hermano. Así es como llegan al video local, a fines de 2003, dos películas que se estrenaron en sus países de origen (Estados Unidos e Inglaterra) hace no más de un año y ya parecen estar llegando tarde.

Una, la peor, la norteamericana, se llama *Miedo.com*, una historia de fantasmas en la que quedan involucrados los incautos que ingresan a cierto sitio Web. Las pocas ideas interesantes que encierra fueron descaradamente robadas de un film japonés reciente llamado *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa), que a su vez rapiñaba con demasiada obviedad el suceso de la escalofriante versión nipona de *Ringu* (rehecha el año pasado en Hollywood como *La llamada*). La otra película, producción británica con alguna participación francesa rodada en un ambiente boscoso, blanco y desolado de Nueva Escocia (Canadá), es más interesante, aunque tampoco es nada del otro mundo. En rigor, no trata de cosas del otro mundo sino de otras bien terrenales: el cine *snuff* (cine de circulación clandestina que, realidad o leyenda urbana, incluye muertes verdaderas). Combinación un poco deforme de *El Gran Hermano* y *Blair Witch*, *La cámara secreta* (*My little eye* en el original), del director Marc Evans, sorprende a los cinco participantes (tres chicos y dos chicas de veintipico) de un reality show en la última semana de una internación de meses sostenida por una consigna grupal: si alguien abandona la casa, todos pierden el premio de un millón de dólares. Todos están evidentemente hastiados por el confinamiento y la convivencia, y la paranoia colectiva se desata en esas últimas jornadas cuando deja de llegarles el alimento provisto por “la compañía”.

Los personajes son esquemáticos, las situaciones poco originales y la casa definitivamente no es el Overlook Hotel de *El resplandor*. Sin embargo, hay algo interesante en la idea de que todo el asunto esté narrado desde el punto de vista de las numerosas *webcams* instaladas para seguir el reality show. La resolución, al menos, no termina convirtiéndolo todo en otra fábula previsible, negra y moralista, sobre una juventud descarriada, ni –otra posibilidad demasiado obvia– sobre el voyeurismo. Y pesa sobre el género –que no promete un gran futuro– un interrogante decisivo: ¿por qué debía inscribirse dentro del cine de terror adolescente? En parte, piensa Evans, porque “Gran Hermano puede ser una experiencia horrorosa”. Y agrega: “Como cualquiera, tengo una relación enteramente de amor-odio con él. Hay un sentimiento masivo de autodesprecio cuando uno lo ve, pero aun así lo ve. He visto cada serie y todavía no he llegado al fondo de la cuestión de por qué es tan compulsivo. Pero lo es. No tengo una objeción moral, pero creo que explotatanto a la gente que lo ve como a la que participa. Hay algo de terror psicológico; algo definitivamente cruel”. R



Un yanqui en la corte del rey tirolés

No es una de sus mejores películas, pero sí una de las más extravagantes. En *El vals del emperador*, una disparatada fantasía cortesana con Bing Crosby, el gran Billy Wilder recrea Viena en Canadá y se da el gusto de pintar las calles de ocre.

Desdeñada desde siempre por su director –el creador de obras maestras como *Sunset Boulevard* y *Pacto de sangre*, y el tipo que hizo volar el vestido de Marilyn–, *El vals del emperador* (1948) es una película demasiado particular en la filmografía de Billy Wilder como para pasarla por alto, sobre todo ahora que el sello Epoca ha subsanado su ausencia en los videoclubes locales. Su historia es, en más de un sentido, bien colorida, como lo demuestra la versión que da de ella el guionista y dramaturgo Hellmuth Karasek en *Nadie es perfecto*, un libro sobre vida y obra de Wilder escrito en estrecha colaboración con el director y publicado por primera vez en 1992.

El vals del emperador es la séptima película del realizador de Wilder, que en ese momento andaba por los 45 años. Definitivamente no es –como sostiene el director, en este caso también coguionista con Charles Brackett, su colaborador habitual por entonces– una de sus grandes obras, pero Karasek no deja de tener razón cuando la considera una de las más personales de su trayectoria. Su origen fue un encargo o, más bien, un favor concedido a la Paramount, que andaba necesitando un argumento para aprovechar a Bing Crosby, a quien tenían bajo contrato.

Crosby es un norteamericano que llega a la corte de Viena a fines del siglo XIX para vender su modernísimo gramófono. Allí conoce a la hija de la aristocrática –aunque venida a menos– Johana von Stolzenberg –Stolzenberg (Joan Fontaine, casi una década después de *Rebecca*), con la que vive un primer romance indirecto, a través de sus respectivos perros (callejero el de él, de pedigree el de ella) y eventualmente, con las vueltas de rigor, uno directo. (Karasek señala que los cachorros mestizos que surgen de la unión permiten que Wilder haga un perturbador comentario sobre el racismo).

El americano canta repetidas veces una canción un tanto insoportable llamada “Beso su mano, Madame”, tema de Fritz Rotter que Wilder había escuchado en más de una ocasión en el Frölich Bar en sus años berlineses, posiblemente interpretada por Marlene Dietrich. El resultado es, en palabras del biógrafo del director, “una opereta sobre la educación”: “En este caso –dice Karasek– es América la que educa a Europa y la libera de su orgullo de casta”. E insiste con que *El vals del emperador* es uno de sus films más personales porque representó “el regreso al hogar, al país de su juventud, al emperador de su infancia: un regreso al hogar que el americano utiliza para salvar a Austria de su oscuridad y su locura”.

La película, sin embargo, se rodó en el Jasper National Park, en Canadá, con un presupuesto altísimo, lo que le granjearía más de una crítica, aunque finalmente recaudaría una fortuna al estrenarse. Fue la primera película en colores de Wilder, novedad a la que seguiría resistiéndose en años venideros y que se sintió obligado a compensar de alguna manera. De ahí que, además de trasladar a su set de filmación decenas de abetos,ordenar la construcción de una isla artificial e importar innumerables dientes de león californianos, hiciera plantar unas cuatro mil flores para luego teñirlas de azul, reservando los tonos ocres para las calles. Es que a Wilder, dice Karasek, no le gustaba cómo se veían los colores del mundo real en el mundo del cine. Y eso –aun cuando se tratara de una película “menor”– era algo que debía ser corregido. R

UN HOMBRE INTELIGENTE

MÚSICA En los siete años que siguieron a *Walking on Locusts*, John Cale compuso música para ballets, bandas de sonido para películas de arte, una autobiografía con forma de libro-objeto, y vio la hecatombe del 11 de septiembre desde su estudio, a pasos de las Torres Gemelas. Secreta o explícitamente, todo eso alimenta *5 Tracks* y el magistral *Hobosapiens*, los dos discos con los que Cale, a los 61 años, se reencuentra con la canción valiéndose de una celestina de avanzada: la tecnología Pro Tools.

POR RODRIGO FRESÁN

Ya se dijo, se vuelve a decir: durante nuestra adolescencia admiramos con todos los dientes al callejero Lou Reed y, llegada la mediana edad, les damos por fin el justo lugar que les corresponde a las neuronas del sofisticado John Cale.

En cualquier caso, esta tan instantánea como caprichosa dicotomía marca Velvet Underground ha probado no ser del todo eficaz, y así también descubrimos que las cosas no son tan negras ni tan blancas; que el mejor Reed (*Street Hassle*) se parece tanto a John Cale; que John Cale no le esquiva el bulto a un ramalazo de ruido blanco cuando lo considera pertinente; y que los dos juntos todavía sacan chispas –ahí está el formidable *Songs for Drella* como evidencia incontestable– cuando se juntan de vez en cuando.

Una cosa ha quedado clara a lo largo de reportajes y biografías y memorias: Lou Reed le tiene envidia a John Cale y John Cale no le tiene envidia a Lou Reed, aunque, quién sabe, tal vez sí experimente una piadosa pena cada vez que Lou Reed intenta, sin conseguirlo nunca, convertirse en portavoz *avant-garde.*

En cualquier caso, de lo que aquí se trata es de celebrar el regreso a la canción de John Cale siete años después del multiestelar y un tanto decepcionante *Walking on Locusts.* ¿Y qué hizo John Cale durante estos años? Muchas cosas: música para ballets (uno de ellos dedicado a la malograda y subterránea Nico), *soundtracks* para muchos *art films*, una autobiografía (el objetivo libro-objeto *What's Welsh for Zen*). Y contemplar la decadencia milenarista del planeta y el derrumbe del World Trade Center desde su estudio doméstico, a pocas calles del lugar de los hechos. De todo eso tratan *5 Tracks*, aperitivo con cinco canciones que, lanzado en mayo, nos advirtió de las grandes cosas que estaban en camino, y, ahora, las otras doce canciones que dan forma al magistral *Hobosapiens.* Un opus de dos cabezas que se une sin esfuerzo a obras maestras como *Paris 1919* y *Music for a New Society* y prueban que –lo siento– mientras Lou Reed pierde el tiempo descubriendo a Poe, John Cale gana tiempo redescubriéndose a sí mismo.

UN HOMBRE TALENTOSO

No creo que haga falta descubrir a John Cale, pero, por las dudas, un rápido resumen de lo vivido y sonado. Cale nació en 1942 en Cwmamman, Garnant, Gales, en una humilde familia de mineros. De niño estudió piano y viola en la Guildhall School of Music de Londres y a los ocho años, ya con patente de niño prodigio, había compuesto y grabado música para la BBC. En 1963 se fue a Nueva York con una beca que le consiguió Aaron Copland luego de recomendarlo a Leonard Bernstein. Allí trabajó con John Cage y La Monte Young y el grupo Fluxus, y fundó un grupo que a veces se llamaba The Theatre for Eternal Musica y a veces The Dream Syndicate. A fines de 1964 conoce a Lou Reed, con quien tocó en el *freak-dance-single* "The Ostrich" bajo el nombre de The Primitives, y juntos crean la histórica y tan influyente Velvet Underground, de la que es expulsado en 1968 por los celos que sentía su socio cuando lo veía tocar el cello, o algo así.

A partir de entonces, John Cale comienza una carrera de discos solistas imprevisibles en los que alterna entre el pop más melodioso y el pop más bestial. Abstracto y figurativo según el día y el humor y los escenarios, Cale es capaz de mostrar la imagen de un compositor serio para pasar, sin previo aviso, a decapitar a un pollo y provocar el asco en sus músicos que lo dejan solo y no vuelven. Sí, sí: el deductivo Sherlock Holmes y el reflejo Jack el Destripador en un mismo envase. Esta suerte de psicosis le permite infiltrarse en todos los climas y paisajes, y así John Cale es respetado por punks de pub y diletantes con abono al Carnegie Hall; y así John Cale produjo los trascendentes debuts discográficos de The Stooges, Patti Smith y The Modern Lovers. De un tiempo a esta parte, Cale –tan capaz de musicalizar a Dylan Thomas como de orquestar una suite clásica dedicada a esas problemáticas y belicosas islitas del Atlántico Sur– viaja y gira a solas con piano y guitarra, siempre con esa ominosa y espigada estampa de mayordomo asesino o de aristócrata a punto de ser asesinado, desplegando un show de *greatest hits* que puede ser recordado o descubierto en el perfecto álbum en vivo *Fragments of a Rainy Afternoon* (1992), donde, además de ofrecer los tesoros propios de treinta años de carrera, se roba para siempre el "Heartbreak Hotel" de Elvis y el "Hallelujah" de Leonard Cohen, esa canción sobre el arte de componer canciones.

UN HOMBRE INTERESANTE

Comprar un nuevo álbum de John Cale es una inversión segura, una movida inteligente. Porque los álbumes de John Cale no se "gastan"; duran más y se los puede escuchar muchísimas últimas veces como si fueran la primera vez. Es más: los compacts de John Cale siguen teniendo algo de disco; y alguien tendrá que escribir alguna vez por qué escuchábamos más veces el mismo disco (un animal mortal y frágil y rayable) que las que escuchamos un mismo CD (un animal que se supone inmortal y perfecto y tanto más maleable). Tal vez tenga que ver con el casi olvidado acto de levantarse a dar vuelta los discos: había allí *algo* que nos involucraba, que nos hacía partícipes en el asunto. En cualquier caso, todo lo que hace John Cale se las arregla para darte vuelta –lo mismo ocurre con los trabajos de gente como Randy Newman, Andy Partridge, Lyle Lovett, Robyn Hitchcock, Paul Simon, Badly Drawn Boy, todos ellos artesanos de la canción– y suena siempre clásico y vanguardista y, finalmente, atemporal. De ahí que resulte virtualmente imposible ubicar en tiempo y moda cualquiera de las selecciones de la indispensable auto-antología *Seducing Down the Door*, que lanzó en 1994 la discográfica revisionista Rhino.

El Método John Cale es tan sencillo como respetable: tomarse todo el tiempo del mundo y tocar lo que se le canta: "Con los años he aprendido que no tiene el menor sentido intentar satisfacer el gusto popular, porque no existe. Es una mentira. El gusto popular cambia sin parar, es imposible diagnosticarlo o decodificarlo; y cuando lo consigues, ya ha cambiado. Es como uno de esos virus para los que no hay cura. Muta constantemente. Así que lo mejor, lo más sabio, es dedicarse a lo que a uno le gusta, a lo que me gusta a mí".

5 Tracks y *Hobosapiens* pueden entenderse como el extático reencuentro de un John Cale de 61 años con la canción gracias a una celestina mecánica: la posibilidad en la tecnología Pro Tools. Está claro lo mucho que Cale se divirtió componiendo y grabando estas canciones en las que terminó convirtiéndose en su propia banda con ayuda del co-productor Nick Franglen, mitad de Lemon Jelly, célebre dueto *chill out.* Así, todos y cada uno de los temas aparecen arropados por multitud de *samples*, cubiertos por capas y mantas de sonidos –con métodos que por momentos evocan los de otros modernos como Laurie Anderson, Franco Battiato, David Byrne, Brian Eno y Peter Gabriel–, sin que eso atente contra la potencia de estrofas y estribillos cantados con esa voz poderosa, cálida y única. Queda claro otra vez, siempre fue así: en un disco de John Cale, la tecnología jamás podrá ahogar a la emoción.

Y lo más interesante de todo, lo de siempre: John Cale es uno de los mejores escritores de historias musicales. Sus canciones pueden narrarse y verse y recordarse como si se tratara de cuentos o de películas. De ahí que no sea casual el guiño explícito de "Things" al "Things to Do in Denver When You're Dead" de Warren Zevon. Pero, a diferencia de las narraciones de aquel norteamericano, las de este galés son postales desconcertantes y abstractas, modelos para desarmar que a menudo te ofrecen esos consejos perfectos para perderte. Y así, la amorosa y casi sacra "Wilderness Approaching" que cierra *5 Tracks* –donde escuchamos *"Despiértame cuando lleguemos a casa / Entonces será tu turno de descansar"*– trata en realidad de dos policías que persiguen a una red de narcotraficantes asiáticos en Las Vegas y fue escrita por encargo para una film titulado *Paris.* Mientras que la engañosamente mansa "E is Missing" se ocupa de la angustia final del poeta Ezra Pound, y la optimista "Waiting for Blonde" es una oda a la ciudad de Nueva York gestada *in situ* aquel 11 de septiembre de aquel 2001.

En una reciente entrevista, John Cale recordó aquella mañana y sus palabras son útiles e ilustrativas a la hora de comprender cómo funciona el ojo de este músico y cómo una noticia de primera plana se convierte en una canción de primera: "Yo había salido a comprar el diario y, otra vez en casa, me puse los auriculares para escuchar música y responder e-mails cuando me entró un e-mail de un amigo que me decía: '¡Sal de ahí! ¡Nos están atacando!'. Yo pensé que mi amigo había bebido demasiado o se había vuelto loco. En algún momento, sí, había sentido un pequeño temblor, pero lo había atribuido a esos bostezos misteriosos de la ciudad. Entonces me asomé a la ventana y los huevos se me subieron hasta la garganta. Vi a miles de personas corriendo, pero no podía oírlos porque corrían sobre una capa de dos centímetros de polvo de asbesto. Entonces se cortó la luz. Llamé al colegio de mi hija para decirle que todo estaba bien, que no me había pasado nada. Pero decidí quedarme en la ciudad. Era todo tan surrealista... Algunas líneas de metro todavía funcionaban y yo me metí en un subte para ver qué se sentía y grabar a la gente, y recuerdo estar viajando ahí, a través de los túneles, y que al pasar por la estación de Canal Street todo un coro se subió en el vagón y empezó a cantar música religiosa. Y era todo tan hermoso y el conductor anunciaba el nombre de cada parada y agregaba: 'Recuerden, ustedes son neoyorquinos. Tengan un día maravilloso, porque ustedes son lo mejor de lo mejor'. Y no se trataba de ese sentimiento patriotero que surgió enseguida sino de otra cosa, de algo mucho más primitivo y al mismo tiempo tan elegante y evolucionado, digno y emocionante. Y yo volví a casa. Y escribí una canción con todo eso".

Y todo eso está en uno de los cinco *tracks* de *5 Tracks.*

Una canción titulada "Waiting for Blonde".

UN HOMBRE RARO

Y supongo –estoy seguro de– que es esta percepción única de las cosas lo que distingue a un artista único de un profesional como tantos otros.

5 Tracks y *Hobosapiens* desbordan de esas percepciones de nuestras vidas filtradas a través de la pupila y el tímpano de John Cale. Lo que no significa caer en el cripticismo solipsista de agonistas estilo Radiohead. Explorar *5 Tracks* y *Hobosapiens* como si fueran despachos enviados desde el frente de nuestros días reinterpretados por un cronista único en su especie. Así, lecciones de geopolítica terminal ("Zen"); la mesiánica locura de dictadores listos para implementar la solución final ("Twilight Zone"); disquisiciones sobre ese instante secreto que separa a los muertos de los vivos (las dos versiones de "Things", una amable y la otra, bueno...); la reflexión paisajística conectando con tantas otras canciones paisajísticas de John Cale ("Look Horizon"), donde se espera el final en una playa de Zanzíbar o se observa a las rubias paseando junto a la Fuente de Trevi ("Reading My Mind"); los muchos modos de contemplar un cuadro ("Magritte"); la disquisición científico-doméstica ("Archimedes"); un paseo por el apocalipsis en cámara lenta de estos tiempos ("Caravan"); lo más parecido a un *dance-hit* jamás compuesto por John Cale ("Bicycle") que funciona como un oasis de luz entre tanta oscuridad; la postal talibana ("Letter from Abroad"); y la inquietante canción de amor *à la* John Cale, "Over Her Head" (donde canta: *"Ella ama a todo el mun-*

do / Así que hasta me amará a mí") y cierra la caja de *souvenirs.* Y, claro, el cuadernillo con una cita de Alain Robbe-Grillet. Y está todo dicho pero no escuchado porque, como ya se dijo, nunca se termina de escuchar un disco o de ver a John Cale.

Escuchen. Vean.

Yo lo vi y lo escuché a John Cale dos veces: una vez en el monumental Teatro Coliseo de Buenos Aires, donde se movía como si fuera el living de su casa, y otra en la pequeña Sala Bikini de Barcelona, donde Cale, con modales de palacio, exigió mediante un mensaje grabado minutos antes del concierto que –pecado imperdonable para el público local– no se fumara ni se vendiera cerveza durante su actuación, bajo la amenaza de parar todo y mandarse a mudar si se desobedecían sus condiciones. Por supuesto, a mitad de concierto, una catalana encendió un cigarrillo y se produjo un gracioso intercambio entre la chica y el artista en el que la muchacha pedía por favor que John Cale le permitiera fumar un solo cigarrillo y John Cale, con educación, le repetía una y otra vez que no, que no se podía, que ya lo había advertido antes de empezar. El ida y vuelta dialéctico alcanzó los cinco minutos y el resto del público temía que John Cale se cansara de la gracia de suspender el partido y *adieu-sayonara*. Pero la chica, encantada por su protagonismo, no parecía dispuesta a rendirse y seguía gimiendo con acento cada vez más seductor e irritante. Entonces John Cale respiró profundo, cerró los ojos, sonrió torcido, la miró fijo y le dijo, con todo el amor del que eran capaces su corazón y su cerebro, dos palabras comprensibles en todas partes. *"Fuck you"*, le dijo John Cale, y la chica apagó el cigarrillo y, solucionado el problema, Cale arrancó con la delicada y sentida "(I Keep a) Close Watch".

Y todos tan felices y la chica tan triste y –lo siento– Lou Reed no lo hubiera hecho y solucionado mejor.

Y en la portada de *Hobosapiens* hay una foto donde John Cale parece atrapado en el ámbar de sus amargos sueños y sus dulces pesadillas, siempre despierto.

Y dentro del cuadernillo hay una foto de John Cale observando al trasluz un frasco que contiene a un pequeño y desesperado John Cale, y otra foto donde John Cale se estudia a sí mismo través de un microscopio.

Y de eso –del más cuerdo de los científicos componiendo en el más loco de los laboratorios– trata todo esto.

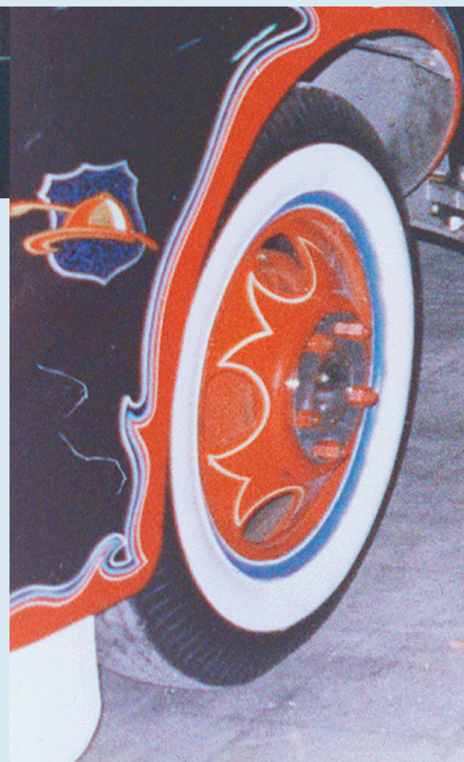
INEVITABLES

Para comunicarse con esta sección: saliradar@pagina12.com.ar



MUSEOS

Un mundo de veinte asientos



POR LAUTARO ORTIZ

Aunque no lo parezca, sobre la avenida Boulevard Buenos Aires de Monte Grande –sitiada por hipermercados, innumerables negocios de rulemanes y accesorios para baños– existe un lugar para visitar el domingo por la tarde: el primer Museo del Colectivo, el Omnibus y el Trolebús que tiene el país. Inaugurada el 27 de septiembre de este año, la exhibición que funciona dentro del predio de la ex fábrica textil Amat se abre con un Leyland Olimpic E.L. 44.2 Integral restaurado y convertido en bar.

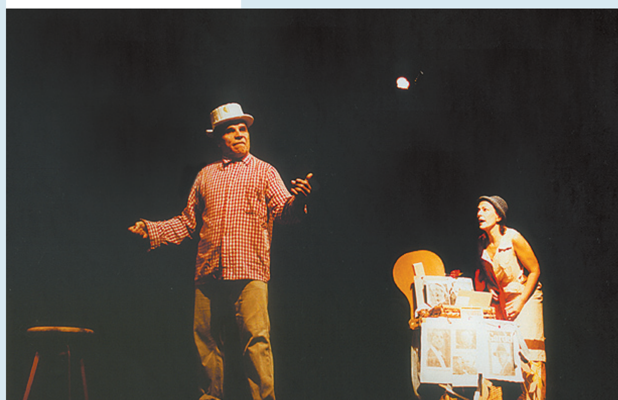
Pero todo comenzó mucho antes, precisamente un lluvioso 24 de septiembre de 1928, cuando el ignoto taxista Sandalio Fernández se animó a conducir el primer colectivo por el centro de la ciudad de Buenos Aires. Luego de pintar con tiza sobre el parabrisas de su coche el recorrido y la tarifa, partió desde la plaza Primera Junta desafiando la prohibición de una ordenanza municipal que impedía a los taxistas realizar viajes de esa naturaleza. Llegó al final del recorrido (Rivadavia y Lacarra, en Floresta) sin haber levantado pasajero alguno. Recién en su viaje de regreso, Fernández obtuvo revancha: tras la seña, abrió las puertas a un porteño que se atrevió a subir al primer “auto colectivo” que circulaba por la ciudad. Esos colectivos, que desde 1930 pasaron a tener once asientos en lugar de ocho, dominaron el transporte público.

El museo funciona en una suerte de galpón que cedió el Club de Automóviles Clásicos y Sport de Esteban Echeverría, pero suple las deficiencias edilicias con la pasión y la tenacidad de quienes están acostumbrados a no recibir apoyos oficiales. Allí dentro está cada domingo su fundador, el periodista e historiador Carlos Achával. Es él, junto con un grupo de amigos y ex colectiveros, el encargado de mostrar las seis máquinas en exposición y de explicar la evolución del transporte nacional a través de una interesante galería de fotografías y dibujos antiguos. En presencia de algunos ejemplares ilustres –un rutero Ford 1946 de la Chevallier que viajaba a Zárate; un De Soto 1946 que transportaba pasajeros y correspondencia desde Zapala a Esquel; un ómnibus International 1938 carrozado por Cardinale y Capiatti que circulaba por la ciudad de Bahía Blanca; un Ford 1942 carrocería La Favorita de 11 asientos; y un Chevrolet de 1940 que se utilizó en obras teatrales y para el rodaje de la película *Evita* de Alan Parker–, la historia de este invento nacional, que celebra sus 75 años de existencia, cobra vida.

Los colectivos expuestos respetan los colores de la época; algunos son negros y rojos, ya que respondían a la preferencia política de sus propietarios-choferes, “anarquistas prácticos”, según Achával. Después están el número de línea original y los fileteados que caracterizaban a cada empresa: “El filete es parte de esa magia que tenían los primeros colectivos –explica Achával–, pero las autoridades los prohibieron argumentando que confundían a los pasajeros”. El museo cobró cuerpo gracias a las gestiones personales de sus impulsores, que, además de documentos históricos, rastrean los viejos vehículos en todo el país para luego restaurarlos. Algunos de los colectivos que hoy integran la exposición fueron obtenidos en desarmaderos, o bien tras largas conversaciones con cirujas que los utilizaban como viviendas. Más allá del cuidadoso estado de conservación de las máquinas y de la interesante muestra de fotografías y objetos (boleteras, monederos y espejos tallados), en el museo prevalece la charla apasionada de sus artífices, cofradía de narradores orales que rescatan un pedazo olvidado de la historia nacional.

El Museo del Colectivo está en la Av. Boulevard Buenos Aires 700 (ex predio de Amat), en Monte Grande, y abre los domingos de 15 a 19

TEATRO



Cuesta abajo

Carlos Gardel y Rita Hayworth son las máscaras que eligen dos cartoneros para recorrer la ciudad y disfrazar sus rostros, sus nombres y su propia cotidianidad. Pero en el sueño ambos pierden la posibilidad de compartir, de llegar al otro y a los demás. Sobre texto de Alejandro Fiore, el director Alejandro Andrade describe la marginalidad del desposeído y la locura como mecanismo de defensa, tiñendo de actualidad un mito aparentemente intemporal.

Los sábados a las 22.15 en Centro Creativo Cabildo, Avda. Cabildo 4740. $ 6

Alicia murió de un susto

Alicia y Aldo, su marido, viven sus últimas horas de vida secundados por Alfonso, un funcionario público, y Admiración, el ama de llaves que pone la casa en venta. Hasta que de pronto se desencadena una catástrofe que podría alcanzar a la humanidad entera. Y los protagonistas esperan. Con dirección de Moro Anghileri.

Los viernes y sábados a las 21.30 en Papelera Palermo, Casa de Oficios, Cabrera 5227 $ 7. Espectáculo al aire libre: no se suspende por lluvia.

MÚSICA



Love & Life

Reina del Hip Hop Soul, Señora del Ghetto, Favorita de Puff Daddy (o P. Diddy en su última encarnación)... Muchos son los títulos que ostenta Mary J. Blige, la diva del rhythm & blues que en la cultura pop estadounidense es una figura central, mientras acá es patrimonio exclusivo de los iniciados. Con suerte, la edición de su último gran disco corregirá esta situación. Con canciones producidas por P. Diddy y el legendario Dr. Dre, dúos con Method Man y 50 Cent (“Love at 1st. Site” y “Let Me Be the 1”) y un gusto por el pop y el soul impecable, el álbum merece todas las coronaciones, más algún premio adicional por sumar sensualidad madura y honestas canciones de amor que parecen arrancadas de un diario íntimo. Puro fuego.

Visitas UK

El viernes por la noche llegan a Argentina Gary “Mani” Mountfield (bajista de Primal Scream, ex Stone Roses), Paul Harte (dj tour de Primal Scream) y Phil Smith (dj tour de Oasis). Una noche con lo mejor del brit pop de los ‘90.

El viernes a la 1.30 en Niceto, Niceto Vega 5510. Entrada: $ 15

VIDEO



Frida

Injustamente vapuleada, la película de Julie Taymor producida y protagonizada por Salma Hayek está lejos de ser olvidable. Con inteligentes escenas animadas –tomando la imaginería mexicana del Día de los Muertos y la película *King Kong*–, la vida de Frida Kahlo se muestra con sensibilidad y respeto, grandes actuaciones de Alfred Molina y Ashley Judd y una banda de sonido bellísima que incluye una desgarradora versión de “La Llorona” de Chavela Vargas (la anciana diva tiene, además, un breve cameo). Lo lamentable es que la película esté hablada en inglés, una concesión a la industria innecesaria, sobre todo por los fragmentos de *spanglish*.

Feos, sucios y malos

Reedición de la película clásica de Ettore Scola que retrata a una familia romana pobrísima, dominada por un patriarca egoísta y sádico (genial Nino Manfredi). La única preocupación del viejo es defenderse de sus familiares, que ansían el dinero que ha cobrado como indemnización por la pérdida de un ojo. Feroz retrato de la miseria, un film incorrecto que elude la idealización de las clases populares.

BARES Y RESTAURANTES

EL SUR PROFUNDO



POR GABRIEL D. LERMAN

Omar Lauría, el poeta sureño, apura una vez más su vaso –¿vino blanco, caña, whisky?– y vuelve a apoyarlo con precisión quirúrgica en la esquinita última del mostrador. Son las diez, y ese vaso no se moverá en toda la noche, salvo para mojar los labios de su dueño y reanudar el libreto. En el Bar El Chino, ese santuario del tango, la palabra es un elemento clave y cada vocablo que se pronuncia es decisivo. Campea el aliento contenido de un poeta en trance. Esto sí que es tango, barrio y porteñidad; esto sí que es Buenos Aires. La conclusión brota al cabo de un rato, tras las primeras milongas. No es un recital ni un salón de baile. En este bar transcurren, los viernes y sábados, dos maratones musicales que no ceden ni a la cuarta infusión. El brindis se perpetúa en la noche de Pompeya. Las estrofas testimonian que la auténtica literatura porteña está en el tango y que Manzi, los hermanos Expósito, Discepolín, Celedonio y tantos otros fueron las plumas que fracturaron de una vez y para siempre esta ciudad. Del lado de acá o del lado de allá, según de dónde se mire.

El barrio sur, que no tiene una tradición remota como la que exhiben La Boca, San Telmo y Barracas, encuentra su historia. Es el sur sin pasado, que arranca en Plaza Garay y se prolonga turbulento en las oscuridades que surca el Riachuelo; toca Parque Patricios, Boedo, el Bajo Flores, Pompeya, Soldati y Lugano. Es el sur nuevo. La parte maldita de la Reina del Plata. Un sur que fue y es tango pero también zona industrial y talleres Vasena y piquete ácrata. La inundación nunca se retiró. Y el Puente Uriburu siempre fue el arco de triunfo de una potencial utopía barrial. El Bar El Chino es una lucecita vacilante en medio de la oscuridad de otro fin de semana. A media cuadra de Amancio Alcorta, una de las avenidas de ese conjunto trazado sobre el declive y la inmensidad, la historia es ésta.

El almacén y bar del padre de Jorge Eduardo "Chino" Garcés abrió a comienzos de los '40. Cuando el Chino se casó con Delfina se fueron a vivir a esta casa. Con el tiempo, el almacén se extingue y queda el bar, donde los amigos del Chino trajinaron las mesas con sus guitarras y sus ventarrones. Luego fundaron la Peña Los Amigos, que los viernes de 10 a 10 –dicen que la hora 22 no existía– era un templo de neto corte masculino. "Al principio éramos todos varones", dice Horacio Acosta. Cantor, showman, reliquia, enseguida, al pie, bravuconea: "No nos divertíamos un carajo. Cada dos por tres veníaan a buscarnos de la 32. Ahora nos cuidan". Todos pasaban por la calle Beazley. Y mientras ellos se convertían en tango, la leyenda nacía. La reputación internacional los alcanzó gracias a la fidelidad de Pepe Sacristán y el colega Sabina, que cada vez que va se sienta en el suelo y no deja de cantar ni de tomar hasta el alba. Llegaron los turistas y ellos fueron el botón de muestra del color más local de todos.

En el cine fueron documental y ahora ficción. Falta que vengan del Vaticano y los canonicen. Pero el 21 de agosto de 2001 el Chino falleció. Omar Lauría, su compadre, es quien lleva la voz cantante desde entonces. "Es mentira que el bar se vino abajo. Apenas cerramos por duelo una semana", dice. Y Delfina, que conoce ese mostrador y esa trastienda como la palma de su mano, rubrica el legado: "Mi marido dijo que lo continuara Omar". A lo largo de la noche también desfilan –en cronometrado programa– Oscar de la Calle, Marcelo Muñoz y Roberto Fonseca. Y no quedará tango ni milonga por invocarse en el templo. Nunca terminan. La cosa va en continuado. Uno puede volver al otro viernes y los amigos del Chino cumplirán la coreografía, como si fueran un afiche más de los que empapelan las húmedas paredes. Tito, el mozo, irá de mesa en mesa con asados, empanadas y papas fritas. Y el vaso de Omar, medio lleno o medio vacío, seguirá allí.

Bar El Chino está en Beazley 3566 y abre los viernes y sábados, a partir de las 21. Reservas al 4911-0215. El show no se cobra.

CINE



Camino a casa

Un nene de siete años es "depositado" por su madre al cuidado de su abuela en la casa rural donde ella ha pasado toda su vida. El crío es muy caprichoso; la abuela, generosa hasta lo indecible. Ése es el punto de partida de la segunda película de la directora Jeong-hyang Lee, primer estreno de cine coreano (fuera del marco de ciclos y festivales) que llega a la Argentina. A pesar de balancearse en el límite entre la sensibilidad y la pura sensiblería, el film logra mantenerse del lado más honesto y conmueve en más de una escena.

Exterminio

Danny Boyle (*Trainspotting*) recorre con una cámara de video digital una Londres deshabitada y apocalíptica y homenajea y roba –simultáneamente– a los muertos vivos de George A. Romero y a clásicos como *Soy leyenda*, de Richard Matheson. Con financiación limitada, actores ingleses desconocidos y una banda sonora que combina a Black Emperor con Brian Eno, el nuevo Boyle logra contrarrestar algunas deficiencias narrativas para lograr un posible clásico del cine de anticipación.

RADIO



Hoy por hoy

Aires de renovación soplan en el programa matutino de Néstor Ibarra. Habrá nuevos columnistas y nuevas secciones: viajes y turismo, vida cotidiana, misterios de Buenos Aires, salud. Pero la sorpresa mayor es la incorporación del ex movilero estrella de *CQC* Daniel Malnatti, cuyas intervenciones filosas y lunáticas matizarán sin duda el proverbial aplomo de Ibarra.

De lunes a viernes de 9 a 13 por Radio Mitre, AM790.

Horizontes Sur

Un espacio de debate sobre la actualidad y la historia de la cultura nacional y sudamericana, con el acento puesto en nuestros orígenes y la inserción de nuestro país en el contexto latinoamericano. El primer programa –que salió al aire el pasado 11/10– trató el tema de la polémica conmemoración del "descubrimiento de América", y los conductores dialogaron con representantes y conocedores de las culturas originarias de Argentina. El programa siguiente (18/10) se ocupó del peronismo. Con conducción de Jorge Eduardo Rulli y Hugo Chumbita.

Los sábados a las 12 por Radio Nacional, AM 870

TELEVISIÓN



Dead like me

Una nueva y loca comedia dramática de Sony: George (Ellen Muth), una chica de veinte años, muere cuando le caen encima, durante su primer día de trabajo, los restos de una nave espacial rusa. Después de muerta recibe un nuevo empleo: junto con otros recolectores de almas, deberá acompañar a los recién fallecidos a su destino, sea el cielo o el infierno, y tendrá que acumular un cierto número de almas para poder seguir su camino y aprender después de muerta todo lo que no pudo estando viva.

Los lunes a las 21 por Sony Entertainment Television

Forever Bronson

Homenaje especial al más duro de Hollywood, muerto el pasado mes de agosto a los 81 años. Mañana: *El renegado vengador* (1971). El resto del mes: *Los siete magníficos* (1960), *Asesino a precio fijo* (1972) y *Con la ley en las manos* (1974).

Todos los lunes de noviembre a las 22 por Retro

La lección del maestro

TEATRO A los setenta años largos es el único gran maestro del teatro argentino que sigue en funciones, curioso, vital, hostil a toda nostalgia. Dirigió el mítico Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, descubrió a Griselda Gambaro, puso en escena un *Plauto* inolvidable, estrenó el teatro de Thomas Bernhard en lengua española y en los últimos años recibió en cascada, tarde pero seguros, los premios más importantes de la escena argentina. Ahora, a días de estrenar una obra nueva, *Postal de vuelo*, Roberto Villanueva rebobina vida y obra y cuenta cómo se pasa de Hernando, un pueblo cordobés de tres mil habitantes, sin teatro, a la educación jesuítica, la arquitectura, Beckett, la vanguardia, el exilio y el reconocimiento de la mano de una sola pasión: la timidez.

POR CECILIA SOSA

Una fractura de cadera lo obliga a caminar despacio, con ayuda de un bastón. Pero sus maneras suaves y su risa sonora y tímida a la vez lo muestran dueño de un encanto casi eterno. No es difícil imaginarlo cuarenta años atrás, recorriendo los pasillos del Centro de Experimentación Audiovisual del mítico Instituto Di Tella, con sus mechones de pelo largo, lacio y desgreñado y sus anteojitos redondos, respondiéndole "Sipi" a un policía que quería saber si era hippie. Eran tiempos de Onganía; en la calle Florida pululaban las tribus *avant-garde* que estimulaban al público a enchastrarse en escenarios embarrados de paratexto, panfletos pop y clandestinidad política.

A los setenta años largos, Roberto Villanueva es el único de los grandes maestros del teatro argentino que sigue en funciones. Los números intimidan: en cincuenta años dirigió más de cien obras y en teatros de España, Francia, Brasil y la Argentina. En realidad, confiesa, ya perdió la cuenta. Este jueves estrena un nuevo espectáculo, *Postal de vuelo*, de Roberto Winer (el mismo autor de quien el año pasado dirigiera *Freno de mano*), con el que inaugurará la temporada de verano del Centro Cultural Recoleta en la sala Villa-Villa. Villa-Villa, Villanueva. Todo hace pensar que, a falta de aviones, volarán paredes.

Sentado en una silla de plástico, en medio de un decorado "minimalista" con carritos de portaequipaje y cinta transportadora con tos agónica, el director de *Almuerzo en la casa de Ludwig W.* y la reciente *Las variaciones Goldberg* da indicaciones delicadas, casi silenciosas. Su espalda luce contenta cuando alza un brazo y reemplaza a puro canto el sonido de aviones que aún no llegaron a grabarse. "A veces fantaseo que hago la música de la escena", dirá después. "Pero no: la música es cosa seria."

El punto de partida de *Postal de vuelo* fue una frase de Rodolfo Walsh que Winer tomó de sus escritos periodísticos: "En Europa está de moda reunirse a jugar al póquer en el aeropuerto... El que pierde se toma el primer avión que se anuncia". En el aeropuerto de la obra, de la opulencia sólo quedan los recuerdos y cuatro pasajeros de un viaje eternamente trunco que se reúnen todos los viernes a matar el hastío jugando a las cartas. Un dandy decadente (Aldo Braga), un jugador empedernido (Antonio Hugo), una *lady* semidesnuda con sed de orgías (Victoria Carreras) y un intelectual moribundo que, para colmo, apesta (Roberto Martínez): sobrevivientes de una ciudad sitiada y solitarios protagonistas de un drama donde el tiempo parece no transcurrir. En la puesta de Villanueva, la moral de los desesperados de Winer transita hacia una zona de humor raro, agridulce, que deviene en un final mágico, a puro corte "porteño elegante".

–Me resisto a ser pesimista. No soporto a la gente que dice "Ay, antes..." Antes tampoco fue tan perfecto. Es como muestran los noticieros: siempre después de una catástrofe aparece una viejita con una escoba vieja, barriendo. Ésa la imagen de la esperanza. La obra me gustó porque tiene un lenguaje conciso: da pie a la propia invención. Es el festín durante la peste, un punto de no retorno.

Los premios llegaron tarde a la vida de Villanueva. Y en cascada, como queriendo enmendar la demora. En 1999 recibió el premio ACE al Mejor Espectáculo por *Minetti*, de Thomas Bernhard; en 2000 obtuvo el Premio Fondo Nacional de las Artes a la Trayectoria Artística y los premios ACE, Trinidad Guevara y María Guerrero, todos como Mejor Director, por otro Bernhard, *Almuerzo en casa de Ludwig W.* En 2002 fue nominado al Premio María Guerrero por la dirección de *Freno de mano* y por *Amanda y Eduardo*, de Armando Discépolo. Ahora acaba de ser ternado para los ACE 2003 como Mejor Director por *Las variaciones Goldberg*.

–No llegaron tarde: llegaron cuando tenían que llegar. Nunca me preocupé mucho por los premios ni por hacer una carrera y todo eso. A míme gusta el teatro y trato de hacer el teatro que me gusta. Tampoco soy excesivamente exigente. Hay gente que tarda veinte años en encontrar lo que *quiere* hacer. Yo entiendo el teatro como un fenómeno social, con ciertas reglas de producción con las que hay que trabajar. Hay obras que hago en base a nada, sin cobrar, y hay otras que tengo que hacer porque tengo que comer. Una cosa compensa la otra. Sólo trato de que no sea demasiado vergonzoso.

El aura de director mítico que acompaña a Villanueva desde que dirigió el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella (1963/1970) parece menos un manto consagratorio que una coraza sofocante. Casi no hay nostalgia en sus palabras. Al contrario. Recordar aquellas épocas donde manifiestos poéticos y políticos se fusionaban en desordenado placer escénico parece un ritual que cumple casi a su pesar.

–Hace cuarenta años que vengo con el divorcio. Y parece que no termina nunca. En el Di Tella no importaba que estuviera de acuerdo o no. Había cosas que tenía que hacer porque para eso estaba. No estaba para producir éxitos, ni para hacer lo que yo pensaba. Estaba para facilitar propuestas que no las querían en ningún otro lado. Así de sencillo. Gente muy joven que no tenía currículum o gente grande que tenía ganas de hacer cosas que no entraban en otro lado. No se sabía si los *happenings* y las *performances* correspondían al área de teatro o al de pintura. Yo le mandaba los proyectos de *happenings* a Romero Brest –el director del instituto– y él me los devolvía a mí. Se producía una fusión interesante, no tanto en esos seminarios de "correspondencia de las artes", que también había, sino en los pasillos, donde uno se chocaba con todo el mundo. *Timón de Atenas* de Shakespeare, por ejemplo, la hicimos con pintores, escultores, músicos, cantantes. El elenco era tan abierto que hasta había actores.

Uno de los descubrimientos de entonces de Villanueva fue Griselda Gambaro. "Tenía que inaugurar la sala y quería hacerlo con un autor argentino nuevo, que fuera con las nuevas tendencias y contra lo que era el arte realista, costumbrista. Leí cantidad de obras, y al final de una pila larga así encontré un texto de Griselda que me pareció fantástico, *El desatino*. Ahí la estrenamos."

¿Recuerda haber tenido sensación de vértigo, de estar haciendo historia?

–El vértigo aparece después, al evocarlo. No sé si había vértigo. Había movimiento, una dinámica que movilizaba el ambiente cultural, al margen de los productos que se hicieran. Cuando se habla del Di Tella generalmente se piensa en Nacha Guevara, en Les Luthiers. Pero con ellos no termina la historia. Ellos hacían espectáculos que eran exitosos y me permitían pagar otros que no lo eran tanto. A mí me gustó trabajar con Marilú Marini. El público empezó a ir y debíamos llenar alguna necesidad, porque pronto se convirtió en un centro a nivel mundial.

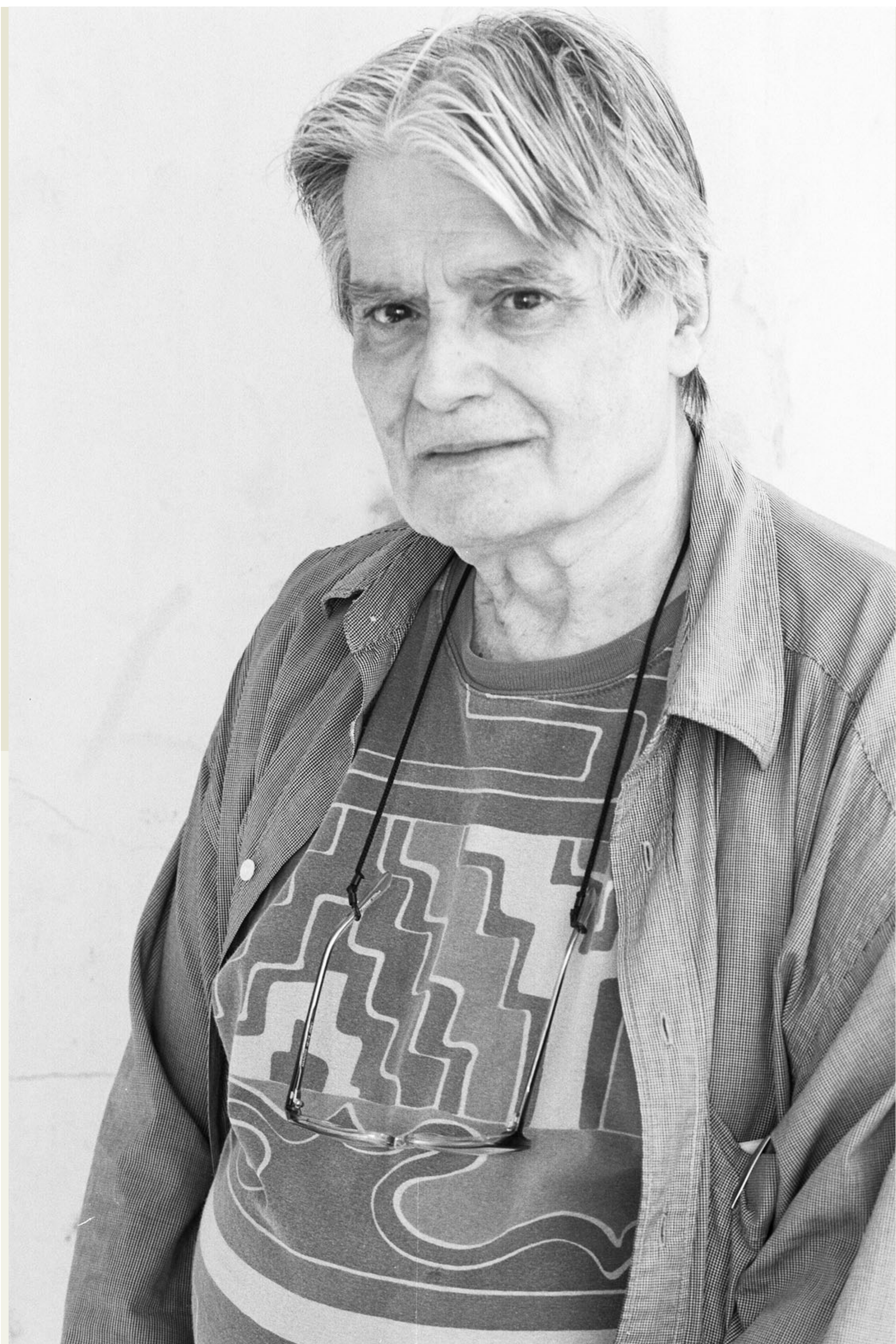


FOTO: SEBASTIÁN ARPESELLA

Villanueva nació en Hernando, un pequeño pueblito cordobés con calles de tierra, 3 mil habitantes y sin teatro. “Mis padres me contaban cuentos. Después, mucho después, descubrí que eran teatro. Me fui cuando tenía 13 años. Tenía que empezar el secundario y mis padres me mandaron a Buenos Aires, pupilo en un colegio jesuita, de hombres: El Salvador. Yo era un chico de campo que nunca había visitado una ciudad. Pero lo pasé muy bien. Soy jesuita como el Marqués de Sade, como Mozart, como Buñuel.”

Su primer contacto con los escenarios fue con el Teatro de Arquitectura de la UBA, con *Esperando a Godot*, la primera vez que se presentó Beckett en la Argentina. Todavía no tenía 20 años y era estudiante de esa carrera que nunca terminó. ¿Qué le faltó?

–Todo, todas las técnicas. Me atrasé demasiado. Se estaba empezando a organizar un teatro universitario y me acerqué para que me dejaran ver. Una vez tuve que salir de actor porque había faltado uno y decir: “La mesa está servida”. Yo al principio quería escribir; no sé cómo se produjo la transición, pero me di cuenta de que lo que me interesaba era ladirección. Y me quedé. En algún momento me encontré con que era director de Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Estaba en eso cuando me llamaron por teléfono para ofrecerme un trabajo en un centro cultural nuevo, el Instituto Di Tella.

¿Qué pasó cuando cerró el Instituto?

–Me quedé literalmente en la calle, con el culo al aire, como dicen los españoles. Fueron casi diez años tratando de ver cómo me reconstruía. No sólo habíamos cerrado, sino que el Di Tella era como una mala palabra. Con ayuda de Claudio Segovia y Nacha Guevara hice *Señorita Gloria*, de un autor portugués, un unipersonal con Marilú Marini. Ésa fue su revelación, y se fue a París enseguida. Yo seguí haciendo algunas cositas, tratando de sobrevivir. No me daban empleo, estaba como maldito. A Ure y a mí nos echaban de todos lados. Después nos enteramos de que había habido una circular que aconsejaba no darnos trabajo. En un momento se me ocurrió hacer *La fuerza del destino*. Una bravuconada, porque todo el mundo sabe que a esa obra ni se la puede mencionar, como no se puede usar amarillo, ni lunares, ni claveles. Yo me burlaba pero me tuve que convencer. El día del ensayo general se incendió el telón de boca, y el día del estreno la Triple A lanzó una primera lista de actores condenados a muerte. En señal de protesta, la sociedad de actores suspendió todas las obras. Los productores perdieron toda la inversión. Ya había pasado muchas situaciones de salir a la calle y que parara un auto y me pidieran los documentos. En la puerta de mi casa, en Rodríguez Peña, entre Corrientes y Lavalle.

El exilio, entonces, fue casi obligado.

–Y demoré en irme. Mis amigos me insistían. Ure ya se había ido, después no aguantó y se volvió. Primero me fui a Francia, me llamaron de España, me recomendaba gente que me conocía de acá. Decidí quedarme en Madrid. Ahí empecé a trabajar en serio y ahí también me di cuenta de que era argentino. Un misterio. Cuando era chico me creía que era español; mis padres lo eran y hablaban de España y decían que cuando se muriera Franco íbamos a volver. Pero mi papá se murió antes. En la vuelta de la democracia volví a ver a mi madre, que estaba muy enferma, y enseguida me llamaron para dirigir algo. Seguía viviendo en Madrid, pero todos los años volvía para dirigir. En un momento, no sé por qué, sentí que tenía que volver. Extrañaba. Apenas llegué fui a hacerme un chequeo y me encontraron una tuberculosis avanzada. Me dijeron que no me iba a morir pero estuve un año sin actividad, gastándome los pocos ahorros que tenía.

¿Llegó a pensar en que no iba a dirigir más?

–Hay momentos en que uno lo pasa mal, ve todo negro. Yo nunca había estado enfermo en mi vida. Apenas empecé a reponerme un poco, acepté un trabajito sencillo, para comprobar si realmente podía, y pude. Después cada vez me fui complicando más.

¿Cómo fue volver a su pueblo en los ‘90?

–Me llamaron del Teatro Cervantes para encargarme *Botánico*, una obra de un autor argentino. Parece que la intención era estrenar en el interior. Yo, como chiste, dije que aceptaba pero si era en mi pueblo, y después me olvidé. Cuando me volvieron a llamar me dijeron que me esperaban, que estaba todo avanzado. Me había ido a los 13 años y volvía con setenta y pico. Me encontré con compañeros de colegio, todo. Estuve un día, un día y medio. Estaba todo tal cual, sólo que asfaltado. Me dieron las llaves de la ciudad y me alojaron en el suite nupcial del hotel.

“A mí no me gusta conocer a la gente, es mejor mantener el misterio. Una vez un amigo me invitó a la casa de una amiga poeta a tomar el té. Me dijo que fuera, que iba a estar Borges. ‘Qué me interesa –pensé–, si a mí me gusta leerlo.’ Pero fui igual. Me aburrí mucho. Borges era más tímido que yo.”

Uno de los mitos que recorren la vida de Roberto Villanueva es su gran timidez. Dicen que su padre tenía que arrancarlo a la fuerza de sus lecturas de Robinson Crusoe para que saliera a jugar.

–Me gusta la gente tímida, pero alguna desventaja me trajo: no he hecho muchas relaciones públicas. Mientras la gente buscaba que la invitaran a los cócteles, yo buscaba la manera de evadirlos. Y si algún conocidoimportante llegaba a algún sitio importante, yo siempre trataba de no aparecer. Por lo demás, estoy muy contento de ser tímido. Lo recomiendo.

A pesar de su eclecticismo uno de sus autores fetiche siempre fue Thomas Bernhard. ¿Lo conoció?

–Cuando estrené –en castellano por primera vez– *La fuerza de la costumbre* en el Teatro Español de Madrid, Anagrama, la editorial, aprovechó para invitarlo. Coincidía con el lanzamiento del libro. Pero él dijo que no. Tenía esa costumbre de negarse a ir al estreno y después ir de incógnito. Quizá vio la obra, pero no lo conocí... Mejor: parece que tenía muy mal genio. Al año siguiente murió. A mí no me gusta conocer a la gente, es mejor mantener el misterio. Una vez un amigo me invitó a la casa de una amiga poeta a tomar el té. Me dijo que fuera, que iba a estar Borges. “Qué me interesa –pensé–, si a mí me gusta leerlo.” Pero fui igual. Me aburrí mucho. Borges era más tímido que yo. Intercambiamos dos palabras, pero lo veía tan molesto como yo y eso me ponía más nervioso. Otra vez salía del cine con un amigo periodista y pasamos por Plaza de Mayo. “Acompañame –me dijo–. Pedí una entrevista con el presidente Aramburu y quiero preguntar para cuándo me la dan.” Le dijeron que si quería lo podía recibir en ese momento. “Yo me quedo”, le dije, y me quedé en la sala, sentadito. Los ordenanzas venían y me decían “puede pasar”. Debo haber pasado a la historia como el hombre que pidió audiencia para no ver al presidente.

A diferencia de los directores que no dejan función sin espiar desde la platea, usted es famoso por no ir nunca al teatro y por tener varias obras en cartel al mismo tiempo.

–Las obras, una vez montadas, pertenecen a los actores. Yo estreno y quiero hacer otra cosa. No creo en eso de seguir la obra como un guión estricto. Los actores suelen ser equipos de gente grande: tengo que suponer que son responsables y que han entendido el juego. No es de gente mayor eso de tener ahí a papá vigilando, aunque a veces los actores quieran eso. Dirigir es un juego de azar, ahí se produce la chispa. Pero se llega practicando el oficio: la espontaneidad tiene que tener una forma. Desconfío de los genios; creo más en el trabajo. Antes no iba al teatro para no influenciarme. Ahora oigo y veo poco. Considero que ya he visto bastante. Pasolini dice que en algún momento de la vida hay que decidir entre seguir siendo culto o escribir el poema. Yo creo que llegué a ese punto. R



Nuestros años felices

FESTIVALES El fin de semana que viene se organiza en Buenos Aires la cuarta edición de un festival que crece lenta pero sostenidamente: el B.A. Stomp! Las bandas llegan desde lugares tan disímiles como Suiza, Japón y Brasil. Su música es devota del rockabilly –ese hermano mayor del rock and roll–, el garage y el surf (la música que volvió a poner de moda Tarantino). Y la cita es para rendir homenaje durante dos días a la música y la época fundacional de los últimos cincuenta años: la de los cincuenta.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Años cincuenta: década de jóvenes rebeldes enfundados en cuero y montados sobre sus motos, con patillas y jopos que se bambolean sobre expresiones adustas. Autos enormes, chicas, canciones sobre presidiarios y atardeceres en autocines viendo películas clase B sobre marcianos invasores. Ése es el universo estético del rockabilly, el antecesor del rock and roll, un género de raíz que no tiene tradición en la Argentina porque es tan norteamericano como Elvis.

Pero allá por los años ochenta hubo un grupo que en este país se atrevió a cultivarlo: Los Casanovas. La banda se desvaneció en el aire, pero hace unos cinco años su líder, Flavio Casanova, volvió a formar combo: Historia del Crimen. Su contrabajista, Nicolás Valle, es un entusiasta del género que desde hace cuatro años organiza el B.A. Stomp!, único festival local de garage, surf y rockabilly, punta de lanza de una escena que a paso lento pero seguro está creciendo no sólo aquí sino en toda Latinoamérica.

Este año, el B.A. Stomp! cuenta con cuatro visitas internacionales: The Monsters, una agrupación ¡suiza! de garage-thrash-psychobilly; Reverend Beat-Man, el alter ego solista del cantante Monsters en banda de un solo hombre que mezcla country, rockabilly, cajun, gospel y largo etcétera; los brasileños Thee Buthcher's Orchestra, con blues-soul-punk-garage; y Guitar Wolf, un grupo ¡japonés! de jet r'n'r que logró incluir varios temas propios en la banda de sonido de *Kill Bill*, la última película de Quentin Tarantino. La pata local se completa con Historia del Crimen, los Zorros Petardos Salvajes (surf-garage), Bufallo Billy's (combo de neo-swing) y The Tandooris (porteños que hacen garage de los ácidos sesenta).

Antes de continuar, una pequeña aclaración panorámica para no iniciados en palabras del entusiasta Nicolás: "El rockabilly tuvo su inicio en el '54, con Bill Halley. Se diferencia del rock and roll por la instrumentación: rockabilly es tocar con contrabajo. El género empezó incluso sin batería. Rock and roll es Chuck Berry; rockabilly es Eddie Cochran. Para el '58 o '59, el rockabilly se eclipsó, y en el '61 empezó el surf, que por lo general es instrumental, muy californiano: un género sensual, marino y primitivo que Tarantino rescató en *Pulp Fiction* y en la Argentina tuvo un exponente legendario, Los Ultrasonoros. Hollywood tomó la moda e hizo varias películas surf con Pat Boone. Después vino la explosión del brit pop, los Beatles y la invasión británica, y nació la música garage: son los jóvenes que toman el sonido británico, lo quieren imitar, les sale mal y suena salvaje, mal tocado, sin elegancia. Dura cuatro años, hasta que aparece la psicodelia. Los estilos siguieron, pero dejaron de ser moda".

El punk rescató esos sonidos salvajes y primitivos, dotados sin duda del espíritu irreverente buscado: los Sex Pistols y The Clash homenajeaban a Cochran, a Gene Vincent. De la unión del rockabilly y el punk nació el psychobilly, y también el garage actual, que suma más velocidad y mayor crudeza a aquel estilo de los sesenta. Lo curioso es que, si bien estos géneros son bastante diferentes, existe una comunidad que comparte el gusto por todos; ésa es la escena que B.A. Stomp! convoca y refleja. "A todos los que le gusta el rockabilly también les gusta el surf y el garage", explica Nicolás. "Es una cuestión de crudeza. Por ejemplo, Bufallo Billy's es neo-swing, es decir, tocan swing pero no de una manera tan tradicional sino con cosas de rock más moderno. Si bien todos usan instrumentos *vintage*, se pueden tocar de una manera más moderna. Mi banda es rockabilly, pero tocamos canciones de bandas new wave y grabamos un tema de The Ramones, 'Poison Heart'."

La escena argentina creció al punto de que en este momento existen por lo menos ocho bandas sólo de surf instrumental –como Tormentos– y aparecen grupos de garage pop como los excelentes Bambolinas. Dentro de muy poco estará en la calle el segundo disco de Historia del Crimen, producido por Daniel Melero: "Trabajar con él fue increíble. Sabe muchísimo y sigue investigando. Ahora vas a la casa y lo único que escucha es garage de los sesenta y psicodelia. Su colección de materiales es impresionante".

Nicolás es rockabillero de tiempo completo. A los 32 años, le encantan los autos de los cincuenta y las películas de terror y ciencia ficción clase B, y vive esa nostalgia por la grandeza y el cuidado estético por una década que no conoció. Cuando era chico iba a las fiestas de la primaria con discos de Bill Halley y terminaba bailando con los viejos. Estudió siete años contrabajo y nueve años trompeta. Nunca le gustó la escena argentina de los setenta y los ochenta, tampoco la electrónica (salvo el drum'n'-bass, por sus samplers acústicos), y detesta el MP3. Compra vinilos. Tampoco le importa si lo acusan de vivir en el pasado: "Los géneros siguen evolucionando, aunque sean viejos. Lo que pasó con Johnny Cash es un ejemplo: Beck hizo un disco country y de pronto todos idolatraban a Cash. U2 grabó *Rattle & Hum* en Memphis. Hay grupos punk que quieren grabar en Sun Records. Todos van a buscar esa magia primitiva, ese sonido salvaje".

Es fan de las bandas que trae, y aunque no puede prometerles dinero, oficia de *tour manager* y los lleva a Chile y el sur de Brasil, donde la escena psychobilly y garage –de San Pablo a Curitiba– está en pleno apogeo y ofrece un mercado potencial tentador para los grupos. Con este festival, la Argentina entra a un circuito internacional y se suma a los encuentros que se hacen en Estados Unidos (el más importante, Viva Las Vegas, convoca a 5 mil personas por noche), en el norte de Inglaterra y en Barcelona. Y proclama que el rockabilly, lejos de ser una rareza, es un género que le gusta a todo el mundo: "Nosotros tocamos en casamientos, en el Parque de Retiro o en un antro under. Al B.A. Stomp! va todo tipo de gente, desde señores mayores hasta punks. Es muy amplio. Los Bufallo Billy's, por ejemplo, tocan algo bastante moderno; no es un swing tipo Glenn Miller".

El B.A. Stomp! tiene de presentador a Delfor Medina, que trabajó con José Marrone, recordado como el comandante de Costa Pobre en el *No toca botón* de Alberto Olmedo. Además habrá burlesque, con strip tease soft de chicas, películas de época en pantalla gigante, magos y ventrílocuos. "La idea es divertirse y quedarse sin aliento", dice Nicolás. "El rockabilly es diversión, pero también tiene su lado oscuro, entre macabro y estúpido. Queremos que sea una noche salvaje, pero de lo más entretenida." R

B.A. Stomp! *Viernes 7 y sábado 8 de noviembre a las 22 en Centro R. Leonesa, Humberto 1º 1462. Primer día: Bufallo Billy's, The Tandooris, Thee Butcher's Orchestra (Brasil) y The Monsters (Suiza). Segundo día: Zorros Petardos Salvajes, Reverend Beat-Man (banda de un solo hombre, la voz de The Monsters), Historia del Crimen y cierre con el jet r'n'r de Guitar Wolf desde Tokio, Japón. Anticipadas a $ 18 en Flanejob, Galería Bond Street local 34, Rockabilly, Sarmiento 1249 local 28 o* http/bastomp.8k.com. *En la puerta, $ 12 por día. Más info en el fanzine* She Said, *que se consigue en* zineshesaid@yahoo.com



Woodstock, Nueva York. 1952

LAS 12 GRANDES REVOLUCIONES DE LA MÚSICA. CAPÍTULO 10

No propuso una nueva organización rítmica (como Stravinsky). No revolucionó la armonía (como el atonalismo). No reinventó la estructura (como el serialismo). Con *4'33"*, la obra que medio siglo después sigue pasmando auditorios, John Cage fue mucho más lejos y atentó contra la única institución que las vanguardias habían dejado intacta: el compositor mismo.

POR DIEGO FISCHERMAN

Fue la primera vez que sucedía algo así, y debió ser la única. Más que una obra era una idea. O, más bien, era una obra que definía para siempre que la composición podía ser algo muy distinto de lo que habían cristalizado Beethoven y el Romanticismo. No había expresión de sentimientos únicos y *profundos*. No había puesta en escena de una vida trágica. Y no había dificultad aparente. Cualquiera podía haberlo hecho, cualquiera podía tocarlo (porque *nadie* podía tocarlo), cualquiera podía escuchar. Sin embargo, nada era lo que parecía. El 29 de agosto de 1952, en la Maverick Concert Hall de Woodstock, Nueva York (un pueblo que se haría famoso unos años después con una música que *sí* era romántica), el joven pianista David Tudor presentó una nueva composición de John Cage. El concierto estaba patrocinado por la Benefit Artists Welfare Fund y el público era una audiencia interesada y familiarizada con el arte de vanguardia. Aun así, *4'33"* fue un escándalo.

"La gente empezó a susurrarse cosas y algunos se pararon para irse. Ninguno se rió. Más bien se irritaron cuando se dieron cuenta de que no iba a pasar nada. Aún hoy no lo han olvidado. Treinta años después, siguen furiosos", contaba Cage en la década del '80. En 1951, un año antes de *Cuatro treinta y tres*, como la llamaba familiarmente, el autor había visitado una cámara insonorizada en la Universidad de Harvard. "Esperaba, literalmente, no oír nada". Sin embargo, oyó dos sonidos, uno agudo y uno grave: "El agudo era mi sistema nervioso; el otro, el sonido de mi circulación sanguínea. No importa cuánto lo intentemos, hacer silencio es imposible. No hay por qué preocuparse por el futuro de la música", precisaba. Es posible que, en ese lugar, John Cage –un ex alumno de Arnold Schönberg, que decía de él que tenía "más inventiva que genio"– también oyera el ruido de sus pensamientos.

Cuatro treinta y tres no es una composición para piano. En realidad puede ser interpretada por cualquier instrumentista o cualquier grupo de instrumentistas. Está dividida en tres movimientos que suman los cuatro minutos con treinta y tres segundos del título, separados por la señal de un reloj. Hay una partitura (en el estreno eran varias hojas manuscritas por Cage, con música verdadera, efectivamente escrita para la ocasión) y el intérprete (o el grupo de músicos) da vuelta las páginas cada vez que comienza un movimiento. Pero tocar, no toca nada. *Cuatro minutos treinta y tres* es una obra silenciosa. O todo lo contrario: una obra cargada con la imposibilidad del silencio. El día del estreno, en el primer movimiento sonó el viento entre las hojas y, en el segundo, algunas gotas de lluvia que comenzaron a caer. Y, claro, el mismo público.

En 1952, Cage ya había escrito gran cantidad de obras, muchas de ellas con títulos románticos y evocativos como *Amores* (originalmente en castellano), *Daughters of the Lonesome Isle* y *The Perilous Night*. Había inventado el piano preparado (con objetos colocados en el encordado), que sonaba como una especie de gamelán balinés en miniatura. Ya había escrito para sonidos que la tradición (y la física) preferían denominar "ruidos". ¿Qué era lo que enojaba tanto de *4'33"*? ¿Por qué todavía hoy hay quienes la toman casi como un ataque personal y gritan con ira que "eso no es música"? *4'33"* no propone una nueva concepción de la organización rítmica (como *La consagración de la primavera*), ni de la armonía (como el atonalismo), ni de la tímbrica (como Varèse), ni de la estructura (como el serialismo). No rompe explícitamente con ninguna de las maneras tradicionales de hacer música. En realidad, las combate a todas al mismo tiempo. Porque se enfrenta directamente con la idea de lo que es la música y, sobre todo, con la única vaca sagrada vigente desde la Edad Media. Con el monstruo que las vanguardias europeas, lejos de atacar, habían convertido en un dios totalitario y prepotente: el compositor. Este demiurgo era capaz de someter a intérpretes y oyentes a los desafíos más inusitados, se atrevía a pautar hasta el límite de lo realizable (y también más allá) sus deseos y llegaba al extremo con la música electrónica, en la que ya no era necesario ningún intérprete en absoluto. Cage, por su parte, hacía exactamente lo contrario.

Por primera vez se cortaba ese hilo que venía extendiéndose desde el comienzo de la idea de arte en Occidente y que, con Beethoven, había encontrado su cristalización y un nuevo comienzo. Por primera vez se rompía la idea del *arte de autor*. Lo que John Cage diseñaba no era sólo un nuevo arte sonoro, plasmado más en el espacio que en el tiempo, sino una nueva manera de componer: para él (y para el futuro), crear podía ser proponer un espacio y una situación determinados, de modo que el compositor (el que organizara ese material que sonaba así, todo junto, ahí mismo, por primera vez) fuera el oyente. Pero además, si las vanguardias habían necesitado de sistemas para discutir sistemas, también en ese sentido la revolución de Cage era inédita. Porque discutía la institución del concierto con una obra que no podía tocarse en concierto; se enfrentaba con los hábitos de los melómanos con una composición cuya interpretación no podía ser discutida, ni comparada, ni coleccionada; problematizaba los medios masivos de comunicación con cuatro minutos y treinta y tres segundos imposibles de difundir. Y por último, pero no menos importante, componía algo por lo que era imposible cobrar derechos de autor. Componía lo que no se podía componer. R

REFLEXIONAR SOBRE LOS 10 MANDAMIENTOS,

...será un pecado?

STEINBRANDING.COM

www.canalaonline.com



SAVATER 10M

miércoles 22 hs por Canal (á)

La filosofía de Fernando Savater es cuestionarlo todo. Incluso, aquellos temas que no todos se atreverían a tocar.



arte y espectáculos américa latina

UN CANAL DE PRAMER · canala@pramer.tv · www.pramer.tv